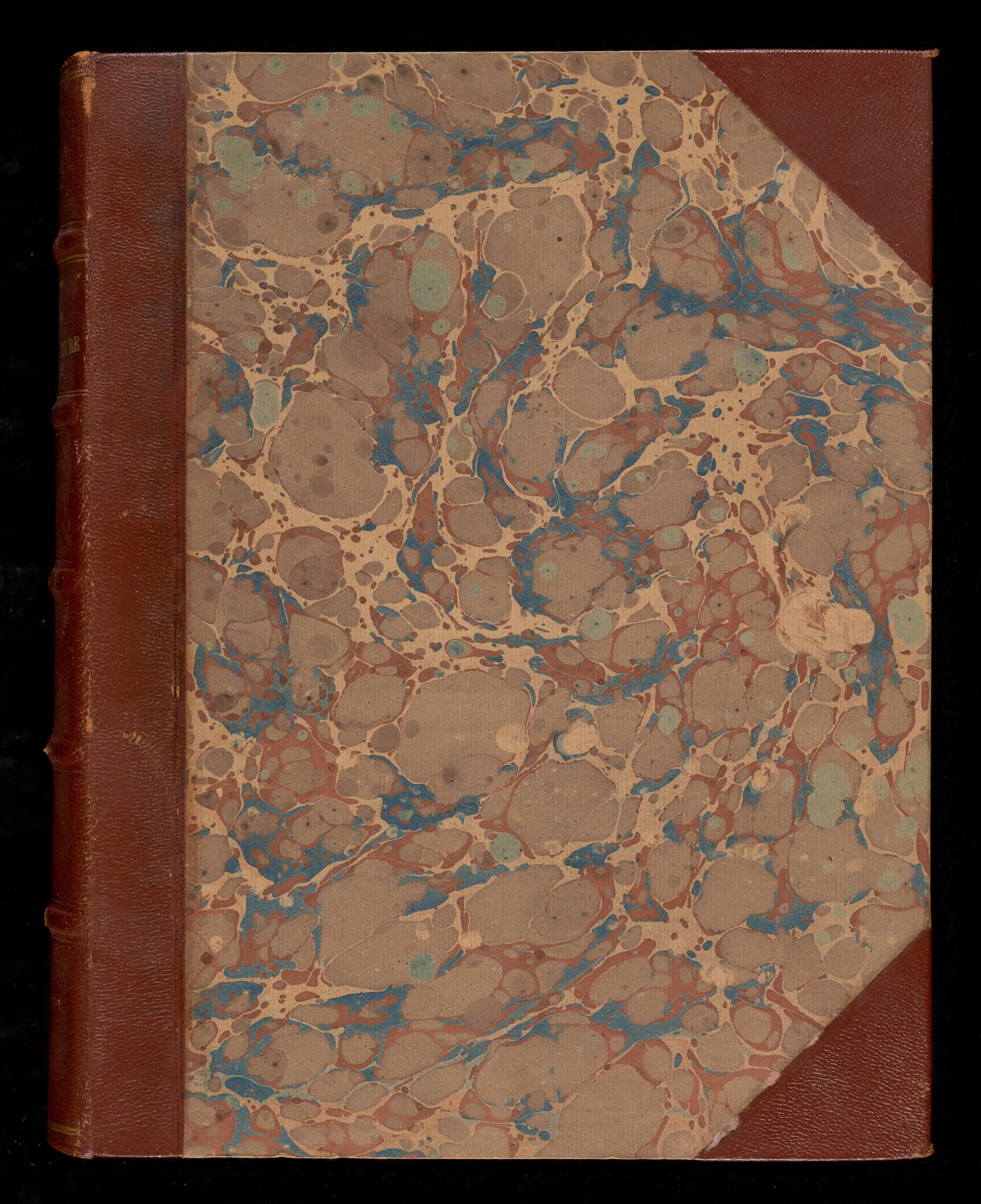



EX LIBRIS

ÉTUDE

SUR

L'ARCHITECTURE LOMBARDE

ET SUR

LES ORIGINES DE L'ARCHITECTURE ROMANO-BYZANTINE

PAR

F. DE DARTEIN

INGÉNIEUR EN CHEF DES PONTS ET CHAUSSÉES
PROFESSEUR D'ARCHITECTURE A L'ÉCOLE POLYTECHNIQUE
ET A L'ÉCOLE DES PONTS ET CHAUSSÉES

DÉDIÉE

A M. LÉONCE REYNAUD

ANCIEN INSPECTEUR GÉNÉRAL, DIRECTEUR DES PHARES ET DE L'ÉCOLE DES PONTS ET CHAUSSÉES,
ANCIEN PROFESSEUR D'ARCHITECTURE A L'ÉCOLE POLYTECHNIQUE, ETC.

TEXTE

DUNOD, ÉDITEUR

LIBRAIRE DES CORPS DES PONTS ET CHAUSSÉES ET DES MINES
49, QUAI DES AUGUSTINS, 49
PARIS — 1865-1882


ARCHITECTVRE
LOMBARDE

3714. — Imprimerie A. Lahure, rue de Fleurus, 9, à Paris.

ÉTUDE

SUR

L'ARCHITECTURE LOMBARDE

ET SUR

LES ORIGINES DE L'ARCHITECTURE ROMANO-BYZANTINE

PAR

F. DE DARTEIN

INGÉNIEUR EN CHEF DES PONTS ET CHAUSSÉES

PROFESSEUR D'ARCHITECTURE A L'ÉCOLE POLYTECHNIQUE

ET A L'ÉCOLE DES PONTS ET CHAUSSÉES

DÉDIÉE

A M. LÉONCE REYNAUD

ANCIEN INSPECTEUR GÉNÉRAL, DIRECTEUR DES PHARES ET DE L'ÉCOLE DES PONTS ET CHAUSSÉES,

ANCIEN PROFESSEUR D'ARCHITECTURE A L'ÉCOLE POLYTECHNIQUE, ETC.

TEXTE

DUNOD, ÉDITEUR

LIBRAIRE DES CORPS DES PONTS ET CHAUSSÉES ET DES MINES

49, QUAI DES AUGUSTINS, 49

PARIS — 1865-1882

PRÉFACE

Dix-sept années se sont écoulées entre la publication des premières livraisons de cet ouvrage et son achèvement. Je comptais finir beaucoup plus tôt, mais diverses circonstances, dont quelques-unes tiennent à la nature du sujet, ont eu pour effet de ralentir mon travail.

A peine avait-on commencé, avant 1859, à restaurer les édifices lombards; on ne s'y employa sérieusement qu'après la fondation du nouveau royaume d'Italie. Ces monuments étaient les restes d'un art indigène qui remontait jusqu'à l'époque de l'ancien royaume italien. Ne fallait-il pas, même en matière d'archéologie, réparer le temps perdu, regagner l'avance des pays d'outre-monts? Par patriotisme donc et par émulation, gouvernement, provinces, municipes et particuliers ont rivalisé d'efforts pour effacer des églises lombardes les injures du temps et des hommes, pour rendre à ces vieux débris leurs formes premières. L'œuvre de réparation est déjà plus qu'à moitié faite. Grâce aux encouragements du pouvoir central, grâce au zèle des comités locaux, on n'a pas restauré seulement les principaux édifices, mais encore beaucoup d'églises de campagne, nombre de chapelles et de baptistères.

Neuf voyages d'étude, accomplis de 1860 à 1875, m'ont permis de suivre de près ces travaux; j'ai souvent utilisé, pour l'exécution de mes relevés, les échafauds destinés aux réparations. Celles ci, faisant tomber les enduits, révélant la structure intime des maçonneries, faisant reparaître les anciens pavés

et les aménagements primitifs, exhumant parfois les restes de constructions antérieures, ont donné de précieuses indications sur l'âge des édifices, et ont permis, dans bien des cas, de rétablir leurs dispositions premières. J'ai dû, afin de profiter le plus possible de ces renseignements obtenus au jour le jour, retarder à diverses reprises ma publication; encore n'ai-je pas toujours évité — l'appendice en fait foi — les conclusions trop hâtives.

Tandis que les églises lombardes, réparées et nettoyées, reprenaient leur véritable physionomie, les études archéologiques progressaient de toutes parts. D'importants ouvrages étaient présentés au public, et quelques-uns d'entre eux, fournis d'informations nouvelles sur les origines du style romano-byzantin, venaient au jour après la publication de mes premiers chapitres sur cet objet. Tel est l'inconvénient de s'y reprendre à plusieurs fois pour écrire un travail d'ensemble, inconvénient d'autant plus sensible que les connaissances générales ne sont pas seules à se développer depuis la rédaction des premiers fascicules jusqu'à celle des derniers. Dans cet intervalle, l'auteur a marché, lui aussi; avec le temps, il envisage le sujet sous de nouveaux aspects, ses appréciations changent, ses opinions se modifient. L'ouvrage porte nécessairement la trace de ces variations; il pèche par défaut d'unité.

C'est afin de remédier à ce défaut que j'ai récrit en dernier lieu — autre cause de retard — l'Introduction et les deux premiers chapitres, relatifs à l'architecture chrétienne primitive et au style byzantin. Maintenant la première et la troisième parties du livre sont rédigées d'un seul jet. Je n'ai pas repris la seconde partie; cela m'eût entraîné trop loin; et d'ailleurs l'étude des édifices, suite de monographies isolées, n'exigeait pas la même fixité de vues que les parties consacrées à des appréciations générales. Je me suis contenté d'y faire, dans l'appendice, les corrections indispensables.

Je devais à mes premiers souscripteurs les explications qui précèdent. Après leur avoir fait attendre longtemps la fin du travail, je leur donne encore l'embarras de trier de mauvaises feuilles d'avec les bonnes. Je ne pouvais moins faire que de m'en excuser auprès d'eux.

La partie descriptive, et surtout l'Atlas, ne sont pas seulement la base de l'ouvrage; ils en forment l'objet principal. Là se trouvent, en effet, les rensei-

gnements certains, les documents indiscutables, réunis et reproduits avec le souci d'une scrupuleuse exactitude. J'ai fait moi-même, à peu de chose près, tous les relevés, j'ai dessiné toutes les planches, j'en ai même gravé près de la moitié, afin d'éviter, pour l'interprétation des détails de sculpture, l'intermédiaire d'artistes plus habiles que moi, sans doute, mais moins familiarisés avec les formes à reproduire. Ainsi préparés, ces matériaux pourront, je l'espère, après m'avoir servi, profiter encore à d'autres recherches.

A côté des planches et de la partie descriptive du texte, les appréciations et les conjectures tiennent leur place dans l'ouvrage. Je n'ai pas voulu me borner à exposer les faits sans prendre parti, à observer sans conclure. M'étant fait une opinion, j'ai franchement déclaré celle-ci dès l'Introduction : présentée de la sorte comme principe et comme fin du livre, elle sert de lien entre toutes ses parties. Je suis loin, d'ailleurs, d'avoir épuisé la matière et dit le dernier mot sur la question. Des recherches ultérieures amèneront de nouvelles découvertes, soit dans les monuments, soit dans les documents écrits. Ces découvertes permettront de compléter mon travail, de le corriger, d'approcher davantage du but que j'ai poursuivi; je les appelle de tous mes vœux.

J'ai reçu, depuis le début de mon entreprise jusqu'à son terme, bien des secours et des encouragements. A dire toutes les personnes qui m'ont donné leur appui, à remercier chacune en particulier, je remplirais trop de pages. Forcé d'être court, je voudrais qu'on ne mesurât point ma reconnaissance au nombre des paroles qui l'expriment. On la jugera mieux par le soin que j'ai mis à mentionner, au long de l'ouvrage, les services rendus. Mais déjà plusieurs de ceux qui m'ont aidé sont morts; je nommerai du moins ceux-là : le vénérable abbé Dozio, docteur de la bibliothèque Ambroisienne, guide et conseil de mes premières recherches; le professeur Vergani, de l'université de Pavie, mon introducteur auprès des monuments de cette ville; le R. P. Cahier, qui a bien voulu me prêter l'assistance de ses profondes études sur le symbolisme du moyen âge et celui de sa vigilante critique; enfin mon excellent et savant maître, M. Léonce Reynaud, à qui je dois ma mission en Italie, l'indication du sujet de mon ouvrage, maint conseil pour son exécution, et, en quelque sorte, cet ouvrage lui-même, tant ce maître éminent m'a aidé et encou-

ragé de toute manière. Aussi jamais dédicace ne fut-elle mieux motivée que celle de mon livre à son nom et à sa mémoire, et me restera-t-il un vif regret de n'avoir pu offrir terminé, à mon ancien professeur, le travail auquel celui-ci portait un intérêt si bienveillant.

L'administration des Travaux publics m'a largement accordé son appui, soit en souscrivant à l'ouvrage, soit en me donnant toutes facilités pour concilier mes études avec les exigences de ma profession. Les administrations des Beaux-Arts et de l'Instruction publique ont bien voulu me donner aussi leur patronage.

L'accueil que j'ai reçu en Italie mérite une expression particulière de gratitude. Une distinction très flatteuse m'a été décernée par le gouvernement de ce pays, dès la publication de mes premières livraisons. L'Académie des beaux-arts de Milan et la Commission d'archéologie de la province de Côme m'ont inscrit parmi leurs membres honoraires ou correspondants. Ce sont là des récompenses de grande valeur, et cependant leur prix est encore dépassé par celui des témoignages privés de bienveillance et de sympathie que j'ai rencontrés partout. Renseignements, dessins, facilités de voir et d'apprendre, aide et assistance de toute sorte m'ont été fournis avec une libéralité et une courtoisie impossibles à surpasser. On m'a livré sans restriction ce qu'on savait, on m'a tenu au courant de chaque découverte ; j'ai trouvé en tous lieux des collaborateurs ou plutôt des amis. La Lombardie a été pour moi incomparablement hospitalière ; je tiens à le dire le plus haut possible.

J'offre enfin de chauds remerciements à mes coopérateurs parisiens, aux amis qui m'ont donné leurs conseils, aux artistes qui m'ont prêté leur concours, à l'éditeur qui s'est étroitement associé à mon entreprise et m'a laissé toute latitude pour l'exécution.

On peut juger, par ce qui précède, de combien je suis redevable à autrui. Si modeste que soit le rang tenu par mon ouvrage, encore fallait-il rendre à chacun la part qui lui revient dans cette œuvre. C'était, en tout état de cause, affaire de probité et de politesse.

Paris, juillet 1882.

INTRODUCTION

On désigne d'habitude sous le nom de haut moyen âge l'ère comprise entre la chute de l'empire d'Occident et les environs de l'année 1200. Les premiers siècles de cette époque n'ont presque pas laissé de monuments dans l'Europe occidentale. Les violences de l'invasion et de l'occupation, la rudesse et l'ignorance des nouveaux maîtres, la diminution des ressources de toute sorte ne pouvaient qu'abaisser l'art et accroître sa décadence : force était, quand on bâtissait une église, d'imiter tant bien que mal les modèles qu'on avait sous les yeux. Aussi l'architecture de la période primitive du haut moyen âge n'a-t-elle pas de nom; à peine a-t-elle une histoire.

Peu à peu les circonstances devinrent moins défavorables. Après un travail long et laborieux, un nouveau style d'architecture se constitua. Les monuments qu'il a produits, quoique rapprochés les uns des autres par une évidente communauté d'aspect, offrent entre eux des différences bien marquées. De là les dénominations diverses de style lombard, style roman, style des bords du Rhin, usitées en Italie, en France, en Allemagne. On distingue en outre des écoles locales, par exemple, en France, le roman normand, le roman auverguat, le roman bourguignon, etc. Mais ces formes différentes ne sont que les variétés d'une même architecture; et si l'on cherche à désigner celle-ci par un nom qui s'applique à toutes ses branches et qui indique de plus leur origine commune, l'appellation de style *romano-byzantin* paraît la mieux appropriée.

En effet, l'art romain d'une part, et l'art byzantin, de l'autre, ont servi de point de départ à l'architecture du haut moyen âge occidental. L'architecture romaine eut nécessairement beaucoup d'influence. Ses innombrables monuments païens ou chrétiens survécurent en partie à la dissolution de l'empire et restèrent, aux époques suivantes, comme autant de modèles de construction et de décoration. L'influence byzantine, aussi très apparente, fut assez exclusive dans certaines régions pour qu'on ait qualifié du nom de style byzantin l'art de ces régions. Ici directe et dominante, là médiate et secondaire, elle se fit plus ou moins sentir partout.

A ces deux influences il faut en ajouter une troisième, celle des conquérants barbares. Non pas qu'ils aient apporté quelque nouveau système d'architecture. Ni les Goths, ni les Francs, ni les Longobards n'étaient assez cultivés pour avoir, en matière d'art, des idées originales, ni même, le plus souvent, aucune idée quelconque ; mais en transformant l'état social et politique, les lois et les mœurs des pays qu'ils soumirent à leur puissance, ils y modifièrent aussi le sentiment artistique, très indirectement, si l'on veut, mais, à coup sûr, très profondément. Quoique, par exemple, il n'ait jamais existé d'architecture longobarde, on doit reconnaitre que les Longobards n'ont pas moins contribué à produire l'architecture dite lombarde, qu'à faire de l'ancienne Cisalpine la Lombardie du moyen âge.

Ainsi deux influences artistiques, celle de l'art romain et celle de l'art byzantin, et une influence politique et sociale, celle des conquérants barbares, telles sont les causes de la formation du style romano-byzantin.

Ces causes, sauf la première, l'influence de l'art romain, n'ont point agi d'une manière uniforme dans les diverses contrées de l'Europe occidentale. Les invasions barbares, accomplies par des peuples plus ou moins incultes, furent dans chaque pays plus ou moins multipliées, et se produisirent à des époques différentes. Les envahisseurs, nombreux dans certaines régions, clairsemés ailleurs, se mêlèrent plus ou moins vite avec les populations asservies. La stabilité et la prospérité des nouveaux royaumes furent variables. Enfin les invasions des Sarrasins et des Normands épargnèrent certaines provinces et furent, dans les autres, inégalement fréquentes et prolongées.

Il y eut encore plus de diversité dans l'action du style byzantin. Les pays occidentaux de l'Empire, peu cultivés avant la conquête romaine, avaient reçu d'Italie leur éducation littéraire et artistique; les contrées orientales, au contraire, possédaient de longue date une civilisation très avancée. L'architecture byzantine se forma dans celles-ci, par le contact de l'art romain avec l'art asiatique, alors qu'aucune transformation semblable n'aurait pu se produire dans la région opposée. La fondation de Constantinople, en reportant aux frontières de l'Asie le centre de l'empire, les invasions des barbares, en achevant de ruiner la prééminence de l'Italie par la séparation définitive de l'Occident et de l'Orient, enfin la stabilité, la richesse et la culture avancée de l'empire grec sont autant de causes qui hâtèrent les progrès du nouveau style. Dès le sixième siècle il était constitué.

Cependant l'Italie, proche voisine de la Grèce, avait pris part à ce mouvement artistique. L'influence de l'art oriental s'était fait sentir à Rome ; elle était déjà sensible sous Dioclétien. Puis elle continua de s'exercer surtout dans la région du nord, où résidèrent les empereurs à partir du quatrième siècle. Les monuments de Ravenne et de Milan fournissent à ce sujet des témoignages décisifs. Les premiers, conservés dans leur forme première, et les seconds, quoique restaurés ou reconstruits, montrent qu'une remarquable école d'architecture, fondée sur les principes de l'art byzantin, se développa dans la Cisalpine entre l'époque de Théodose et l'invasion des Longobards.

Mais l'Italie du nord fut seule, parmi les contrées occidentales de l'Europe, à faire, au début du moyen âge, l'apprentissage du style byzantin. Seule, par suite, entre toutes ces contrées, elle éprouva de bonne heure la triple influence, romaine, byzantine et barbare, dont l'action créa la nouvelle architecture des pays d'Occident. A moins de circonstances absolument défavorables, cette architecture devait naître sur son sol.

Les premiers temps de la conquête et de l'occupation longobardes, temps de violences et de misères, furent, il est vrai, désastreux pour la culture artistique ; mais le séjour de l'Italie exerça bientôt sur les envahisseurs son influence civilisatrice. Sous Luitprand, au commencement du huitième siècle, on multiplia les fondations d'églises et de couvents, et la période relativement prospère qui

s'ouvrit alors pour la Lombardie se prolongea jusqu'à la fin du neuvième siècle. Ni les Sarrasins, ni les Normands n'eurent accès dans cette contrée : les Hongrois ne la dévastèrent qu'au siècle suivant. Les ressources ne laissèrent pas que d'être considérables, témoin le magnifique autel d'or et d'argent donné à Saint-Ambroise, vers 835, par l'archevêque de Milan, Angilbert II, témoin les importantes constructions faites de 868 à 881 par l'archevêque Anspert, un des plus puissants personnages de son époque. Dans ces conditions, l'architecture reprit une marche progressive. Dès la première moitié du huitième siècle, on élevait à Milan la basilique d'Aurona, où apparaît l'usage du pilier *cantonné de colonnes*, l'un des traits caractéristiques de l'art du moyen âge occidental. Cent ans plus tard, dans le courant du neuvième siècle, les grands archevêques Angilbert II et Anspert bâtissaient l'église et le cloître de Saint-Ambroise. Le style romano-byzantin et sa première forme, le style lombard, étaient désormais constitués.

L'avance prise ainsi par l'Italie du nord, relativement aux autres contrées de l'Europe occidentale, tient en définitive à sa position intermédiaire entre l'Orient et l'extrême Occident. L'Italie dut encore à cette situation d'accomplir, pendant le haut moyen âge, en France et en Allemagne, la mission éducatrice qu'elle avait déjà remplie, dans les mêmes pays, durant l'ère romaine. Elle leur avait alors porté, par la conquête, les arts de la Grèce ancienne. Elle leur transmit plus tard ceux de la nouvelle Grèce, non plus par ses armées victorieuses, mais par celles, venues du dehors, qui l'envahirent à mainte reprise ; par ses marins et ses marchands, Vénitiens, Lombards et autres, qui se firent de bonne heure et restèrent longtemps les intermédiaires de l'Orient avec l'Occident ; enfin par les évêques, les moines et les pèlerins qui, se rendant à Rome, revenaient ensuite dans leur pays, ayant deux fois traversé le nord de la péninsule. Ces divers modes de communication eurent pour conséquence : soit de faire connaître aux Occidentaux les monuments d'une architecture nouvelle pour eux ; soit de mettre en leur possession des objets de fabrication levantine, étoffes, meubles, bijoux, qui, plus efficacement peut-être que le spectacle d'édifices regardés en passant, inclinaient leur goût vers l'art byzantin.

De fait, les seuls monuments vraiment byzantins qu'on ait bâtis sur le terri-

toire de la Gaule sont des importations italiennes. L'un, Notre-Dame d'Aix-la-Chapelle, élevé par Charlemagne vers l'année 800, fut construit à l'imitation de Saint-Vital de Ravenne. L'autre, Saint-Front de Périgueux, fondé au commencement du onzième siècle, est une réplique de Saint-Marc de Venise[1]. Une invasion franque produisit la rotonde d'Aix; des relations commerciales ont fait surgir Saint-Front. Ni les rapports de l'Allemagne avec le Bas-Empire, ni les pèlerinages de Terre Sainte n'ont amené de pareils effets.

Quand, vers la fin du dixième siècle, l'éducation byzantine de la France et de l'Allemagne se trouva suffisamment avancée, le style romano-byzantin put à son tour se développer dans ces pays. Sans doute, l'exemple des monuments lombards exerça de l'influence au delà des Alpes. Cette influence est marquée dans les églises rhénanes. Elle paraît aussi dans le roman français[2]; mais la diversité des circonstances locales, relatives à la nature des matériaux, aux procédés habituels de construction, à l'éducation des artisans, à l'action des monuments indigènes, produisit en général des effets prépondérants.

Ce n'était point chose facile, surtout avant l'an mil, à une époque de grossière culture artistique, que de copier un monument à distance. Même avec des ressources exceptionnelles on n'y réussissait qu'imparfaitement, témoin la rotonde d'Aix-la-Chapelle comparée à Saint-Vital; mais quand on ne disposait que de moyens ordinaires, l'intention d'imiter devenait parfois à peine sensible; il ne subsistait du modèle que le trait dominant : telle est l'église de Germigny-les-Prés par rapport à la rotonde d'Aix[3]. Encore les copies de monuments uniques par leur disposition, comme Saint-Vital de Ravenne et Saint-Marc de Venise, sont-elles reconnaissables, malgré les différences dans les formes secondaires et dans les ornements, tandis que deux églises du type habituel pouvaient procéder l'une de l'autre, sans que la filiation fût clairement apparente. On pouvait, par exemple, emprunter à un édifice l'idée de voûter les nefs, ou celle

[1] F. de Verneilh. *L'architecture byzantine en France.* Paris, 1851.

[2] M. Revoil a donné, dans son bel ouvrage sur l' « *Architecture romane du midi de la France* » (Paris 1873), les dessins de plusieurs édifices, Saint-Martin de Londres, Saint-Guillem du désert, le clocher de Puisalicon, qui offrent, surtout dans leur aspect extérieur, de frappantes analogies, signalées par l'auteur, avec les monuments lombards. Ces édifices comptent parmi les plus anciens de la région à laquelle ils appartiennent. J'ai eu l'occasion de faire des observations analogues dans d'autres parties de la France.

[3] Albert Lenoir. *Architecture monastique,* II[e] et III[e] parties. Paris, 1856, p. 26 et suiv.

de donner aux piliers la forme d'un faisceau de nervures, et traduire ces idées de telle façon qu'il soit impossible aujourd'hui d'établir un rapprochement certain entre l'œuvre originale et le monument dérivé. Aussi bien, les incorrections de dessin et de mesure, les irrégularités de formes, qui existent à un si haut degré dans presque tous les édifices antérieurs au douzième siècle, montrent que les architectes d'alors dessinaient peu et grossièrement. On s'explique d'autant mieux par ce fait la difficulté de reproduire des monuments éloignés, difficulté d'où provient sans doute le morcellement du style romano-byzantin en un si grand nombre d'écoles locales.

Ainsi, de la priorité du style lombard il ne résulte pas que les autres formes de l'architecture romano-byzantine dérivent strictement de ce style. Ce que celles-ci laissent surtout paraître, c'est un fond de traditions romaines avec un apport de principes byzantins, ce dernier variable suivant les lieux, tant par son degré d'importance que par l'époque où il s'est produit. L'action des peuples barbares a été de mêler ces éléments et de les vivifier. De là un ensemble complexe, dans lequel ce qui appartient à la fois aux diverses formes particulières émane de principes communs, plutôt que d'une influence directe exercée par l'une de ces formes, la première en date, sur les autres.

Une évolution artistique postérieure, la Renaissance, a suivi dans son développement une marche analogue à celle du style romano-byzantin. Pareillement issus de l'Italie, ces deux systèmes d'architecture se propagèrent au delà des Alpes par les mêmes moyens. A la différence de caractère qui divise le roman du lombard, correspond une différence non moins marquée entre la Renaissance française et celle de l'Italie. Et le retard de plus d'un siècle de l'architecture romane sur la lombarde se retrouve dans l'intervalle de temps presque égal qui sépare la Renaissance française de la Renaissance italienne. Les écarts de style et de date constatés à cette dernière époque ont dû se produire à plus forte raison pendant l'ère du haut moyen âge. La propagation rapide d'un nouveau système d'architecture était, avant l'an mil, bien autrement difficile qu'au quinzième siècle; il y avait moins de relations, les arts du dessin étaient dans l'enfance et l'on n'avait guère la ressource d'appeler de loin des artistes sur le bruit de leur réputation.

L'objet de ce travail est l'étude de l'architecture lombarde dans les limites de son propre territoire. Il ne sera point question des influences exercées au dehors par cette architecture; celles que, à son tour, elle a ressenties seront seules examinées. Partant du style lombard, il suffit, pour analyser les impressions qu'il a reçues, de posséder une connaissance générale des autres styles, tandis qu'on ne saurait apprécier sûrement son rôle extérieur, sans avoir fait, dans ce but, l'examen approfondi des monuments étrangers, travail trop important pour être traité d'une manière accessoire. Quoique restreinte à ces termes, l'étude de l'architecture lombarde présente encore un intérêt général, parce que le point de départ de cette architecture se confond avec les origines mêmes du style romano-byzantin, c'est-à-dire avec les origines de l'architecture chrétienne du moyen âge dans l'Europe occidentale.

L'ouvrage se divise en trois parties, dont la première est consacrée à l'appréciation historique du développement et des transformations de l'architecture, depuis la fin du troisième siècle jusqu'aux premières années du neuvième, la seconde à l'étude des monuments, et la troisième à l'exposition des caractères distinctifs du style lombard. La deuxième partie forme le corps de l'ouvrage; c'est à elle que se rapportent les planches; la première partie lui sert de préliminaire et la troisième de conclusion.

ÉTUDE

SUR

L'ARCHITECTURE LOMBARDE

ET SUR

LES ORIGINES DE L'ARCHITECTURE ROMANO-BYZANTINE

PREMIÈRE PARTIE

ÉTUDE HISTORIQUE

SUR LA FORMATION DU STYLE ROMANO-BYZANTIN AU NORD DE L'ITALIE

CHAPITRE PREMIER

DE L'ARCHITECTURE CHRÉTIENNE EN ITALIE, DEPUIS CONSTANTIN JUSQU'À LA CHUTE DE L'EMPIRE ROMAIN

Pour étudier l'origine du style romano-byzantin et son développement au nord de l'Italie, sous le nom de style lombard, il convient d'analyser d'abord les caractères principaux des deux systèmes d'architecture qui ont contribué à sa formation, et qui sont l'architecture chrétienne primitive et l'architecture byzantine. Ce préliminaire est d'autant plus indispensable que le style romano-byzantin nous est connu surtout par des monuments religieux, et qu'à ce titre il se rattache étroitement, non seule-

ment par ses formes architecturales, mais encore par l'origine traditionnelle ou symbolique de ses dispositions, aux deux styles d'architecture qui lui ont servi de point de départ.

Origine de l'architecture religieuse chrétienne. — C'est seulement du règne de Constantin que date, à proprement parler, l'architecture religieuse chrétienne. Jusque-là les persécutions n'avaient guère permis aux chrétiens d'élever des monuments vastes et durables pour l'exercice public de leur culte : mais à peine furent-ils devenus libres, qu'ils s'empressèrent de construire des églises sur tous les points de l'empire. C'était le meilleur moyen de proclamer leur culte.

En fait d'art, les chrétiens n'avaient aucune raison d'être novateurs ; et quand même ils eussent aspiré à le devenir, ils n'auraient pu, de prime saut, improviser un type pour leurs églises. Il leur fallait d'abord se servir de l'un des types de l'architecture romaine, sauf à l'approprier aux besoins de leur culte et à le transformer ensuite à mesure que des exigences nouvelles se feraient sentir. Ce fut ainsi qu'ils procédèrent, et leur choix se porta naturellement sur la *basilique*, qui convenait mieux qu'aucune autre espèce d'édifice, soit au but qu'ils voulaient atteindre, soit aux moyens dont ils disposaient.

Chez les Romains, la basilique servait de tribunal et de lieu de réunion pour la discussion des affaires. Il ne s'y rattachait, par conséquent, aucune idée religieuse qui pût empêcher les chrétiens de donner la même forme à leurs églises. C'était aussi, de tous les édifices publics alors en usage, le plus simple, le plus économique et le plus facile à construire ; autres conditions indispensables, attendu qu'on était très pressé de bâtir les églises, et que l'appauvrissement de l'empire, joint aux discordes continuelles qui l'agitaient, rendait difficile, en général, l'exécution de travaux longs et dispendieux. Enfin, et c'était le point essentiel, la basilique présentait une disposition très favorable à la célébration du culte, et offrait à l'assemblée des fidèles un local commode et spacieux.

Tels furent les avantages qui décidèrent sans doute le choix des chrétiens[1] ; et l'expérience des siècles suivants l'a justifié si pleinement, que, jusqu'à nos jours,

[1] Les grandes salles allongées et voûtées des Thermes offraient pour les églises un type plus monumental que celui des basiliques, et capable de satisfaire, comme ce dernier, aux exigences du culte chrétien ; mais la difficulté de leur construction et la dépense qu'elles entraînaient empêchèrent sans doute qu'on ne les imitât. — L. Reynaud, *Traité d'architecture*, tome II, p. 219.

la forme basilicale a été généralement adoptée pour les églises. L'importance du rôle qu'a ainsi joué la basilique, nous impose l'obligation de consacrer quelques pages à son étude.

Basiliques romaines. — Vitruve nous apprend que les basiliques publiques (il y en avait de privées dans les palais et les habitations les plus considérables [1]) étaient contiguës à un forum sur lequel elles s'ouvraient. Il ressort de la description qu'il a laissée de ces monuments et aussi des vestiges encore subsistants de quelques-uns d'entre eux, qu'une basilique romaine avait en plan la forme d'un rectangle fermé par des murs sur ses quatre côtés et divisé par deux files de colonnes en trois parties allongées, c'est-à-dire en trois nefs. La largeur totale de l'édifice était, autant que possible, comprise entre la moitié et le tiers de la longueur, et la largeur de la nef principale devait être triple de celle de chacune des nefs latérales. Trois portes, correspondant aux nefs, étaient ouvertes dans la façade. A l'extrémité de la nef principale se trouvait un hémicycle, saillant au dehors, que l'on appelait *tribune*, parce qu'il servait de tribunal aux magistrats. La tribune était précédée d'une enceinte fermée, réservée aux plaideurs et aux avocats.

Chalcidiques. — Lorsque la longueur d'une basilique est excessive par rapport à sa largeur, on dispose, dit Vitruve, des *chalcidiques* à ses extrémités. On ne sait rien de plus sur les chalcidiques. L'étymologie de ce mot, non plus que les passages d'auteurs anciens où on le trouve employé ne fournissent aucune donnée positive, ni sur la forme, ni sur la destination de la partie de l'édifice qu'il désigne. Heureusement, l'enchaînement logique du texte de Vitruve permet de suppléer d'une manière suffisante à ce défaut de renseignements. Voici dans quels termes cet auteur parle des chalcidiques : *Earumque latitudines (basilicarum) ne minus quam ex tertia parte, ne plus ex dimidia longitudinis constituantur, nisi loci natura impedierit et aliter coegerit symmetriam commutari. Sin autem locus erit amplior in longitudine, chalcidica in extremis constituantur, uti sunt in Julia Aquiliana.* (Vitruv., v. I, 11.)

[1] Il est probable qu'en se réunissant, comme c'était leur habitude, dans les spacieuses habitations des plus riches d'entre eux, les chrétiens célébraient leur culte dans les basiliques privées que renfermaient ces habitations, et que l'habitude ainsi prise par eux de ce genre d'édifice ne contribua pas peu à leur faire adopter la basilique aussitôt qu'ils furent devenus libres.

De ce qu'il n'y avait de chalcidiques que dans les basiliques exceptionnellement longues par rapport à leur largeur, il résulte qu'elles ne constituaient pas une dépendance obligée de ce genre d'édifices, mais qu'elles étaient motivées par la forme particulière du plan. S'il en eût été autrement, Vitruve n'aurait pas fait dépendre leur emploi d'une certaine relation entre les dimensions de ce plan. La règle qu'il pose pour le rapport à observer entre la longueur des basiliques et leur largeur a pour but évident d'assurer aux nefs, et surtout à la nef principale, d'heureuses proportions : cette nef devait avoir l'aspect d'une salle et non d'une galerie. Lors donc que le terrain dont on disposait était excessivement allongé, il fallait, pour conserver aux nefs des proportions convenables, ne pas les étendre sur toute la longueur de ce terrain. Les espaces libres qui restaient alors aux deux bouts formaient nécessairement des nefs transversales, puisque les nefs longitudinales devaient s'y arrêter. Il suit de là qu'il faut considérer les chalcidiques, tels que les entend Vitruve, comme des nefs transversales disposées aux extrémités de certaines basiliques. Le texte cité plus haut ne comporte raisonnablement pas d'autre solution[1].

Une remarque qui se présente à l'esprit à propos de cette définition des chalcidiques, est qu'il devait s'en trouver également aux extrémités des basiliques d'une grandeur exceptionnelle. En effet, les fermes en charpente de la nef principale ne pouvaient avoir tout au plus que vingt à vingt-quatre mètres de portée ; en sorte que la largeur de cette nef, et par suite aussi sa longueur, étaient limitées d'une manière absolue. Si donc on voulait donner à une basilique des dimensions supérieures à ces limites extrêmes, il fallait élargir l'enceinte par l'addition de nefs longitudinales, et l'allonger par des nefs transversales.

C'est ce qu'on fit aux basiliques du Latran et de Saint-Pierre de Rome qui, dès le principe, avaient chacune cinq nefs longitudinales et une nef transversale interposée entre celles-ci et l'abside. Ces basiliques sont les plus vastes de celles que fit élever Constantin ; et comme elles furent bâties immédiatement après l'affranchissement du christianisme, il est probable qu'on les copia sur le modèle des basiliques

[1] Voir, à l'appui de cette explication, les opinions de quelques-uns des auteurs cités dans les notes de l'édition de Vitruve publiée en 1827 par les frères Mattiuzzi, t. II, p. 11, p. 15 et suivantes. — Il peut se faire, suivant Poléni, que les chalcidiques placés aux extrémités des basiliques aient aussi rempli l'office de vestibules. Le vestibule du monument élevé à Pompéi par la prêtresse Eumachia porte le nom de *chalcidicum* inscrit sur une table de marbre fixée à la muraille. Voir à ce sujet le *Dictionnaire des antiquités romaines et grecques* d'Antony Rich, p. 142 de la traduction française, au mot *chalcidicum*. Il suit de là que les chalcidiques auraient été parfois isolés des nefs par des murs percés de portes. Rien n'empêche de l'admettre, car le texte de Vitruve, bien qu'il ne mentionne pas ce fait, ne le contredit cependant en aucune manière.

romaines. La basilique de Saint-Paul-hors-les-Murs, reconstruite sous Théodose (voir sur la pl. 1 le plan de cet édifice), offre aussi la même disposition. Il est à remarquer que les nefs transversales de Saint-Paul font saillie sur les murs latéraux ; mais ces saillies, qui sont très faibles, ne font qu'accuser à l'extérieur l'ordonnance du plan. Plus tard, on les a considérablement augmentées ; et, grâce au développement simultané de la tribune et du chalcidique, l'église, qui était primitivement rectangulaire, a pris la forme d'une croix, dont la branche transversale, ou *transsept*, s'est trouvée formée par le chalcidique.

Galeries supérieures. — Pluteum. — Souvent, dans les basiliques romaines, il y avait des galeries au-dessus des nefs latérales. Ces galeries étaient limitées du côté de la grande nef par un deuxième ordre de colonnes, superposé à l'entablement de l'ordre inférieur. D'après Vitruve, les colonnes du deuxième ordre étaient d'un quart moins hautes que celles du premier. Les galeries hautes se trouvaient séparées de la nef par une cloison appelée *pluteum*, interposée entre leurs colonnes, et dont Vitruve règle la hauteur aux trois quarts de celle des colonnes[1]. Cette cloison devait produire un assez mauvais effet, à cause de son élévation considérable ; mais elle était nécessaire pour isoler suffisamment les galeries hautes, où l'on ne devait pas, suivant Vitruve, être exposé à la vue des marchands placés en bas : *uti supra basilicæ contignationem ambulantes ab negociatoribus ne conspiciantur.*

Un attique, décoré de pilastres, s'élevait au-dessus de l'entablement des colonnes de l'ordre supérieur et supportait la toiture de la nef principale. Cette nef était directement éclairée par des jours ménagés dans les intervalles des pilastres : quant aux galeries hautes et basses, elles recevaient la lumière par des fenêtres ouvertes dans les murs latéraux.

Divers types de basiliques. — Les basiliques romaines ne furent pas toutes construites conformément au type qui vient d'être décrit. Quelques-unes, les plus vastes, comme la basilique Ulpienne, élevée par Trajan, avaient cinq nefs. Les plus petites n'en avaient qu'une. Celles de la Grèce et des contrées méridionales, au lieu d'être fer-

[1] La plupart des éditions de Vitruve portent : *pluteum quod fuerit inter superiores et inferiores columnas.* D'après cette version, le pluteum au lieu de former clôture entre les colonnes du second rang s'interposerait entre les deux ordres en manière de plinthe. Quelques architectes ont admis à la lettre cette dernière explication ; mais l'autre s'appuie également sur de bonnes raisons et de bons auteurs. En pratique, elle paraît beaucoup plus acceptable, comme le montre fort bien M. Reynaud, *Traité d'architecture*, t. II, p. 137 et 138.

mées par une enceinte de murailles, paraissent plutôt avoir été entourées de colonnes, de manière à former de vastes portiques [1]. D'autres, comme le temple de la Paix, bâti à Rome par Maxence, étaient voûtées et partagées en nefs, non plus par des colonnes, mais par de vigoureux piliers, où venaient s'appuyer les voûtes. Toutes ces variétés rentrent dans le même type, excepté pourtant celle dont le temple de la Paix offre un exemple si grandiose. L'emploi des voûtes imprime aux basiliques de cette espèce un caractère spécial et plus monumental.

Appropriation de la basilique romaine au culte chrétien [2]. — Il fut très facile d'approprier les dispositions des basiliques romaines aux besoins du culte chrétien. L'évêque prit place au fond de la tribune, sur le siége du magistrat qui présidait. Ce siége fut appelé *cathedra*. Les prêtres assistants se rangèrent de chaque côté sur le banc circulaire moins élevé où siégeaient les assesseurs. Les clercs occupèrent l'enceinte réservée aux avocats et aux plaideurs. Cette enceinte reçut un développement plus considérable, et prit le nom de *chœur*. Deux chaires ou *ambons* furent élevées de chaque côté du chœur, celle de gauche pour la lecture de l'évangile, et celle de droite pour la lecture de l'épître. On disposa l'autel entre le chœur et la tribune. Le peuple occupa les nefs; et comme la séparation des sexes était alors observée autant que possible, le côté droit fut affecté aux hommes et le côté gauche aux femmes. Lorsqu'il y avait des galeries hautes, on y plaçait de préférence ces dernières ; d'où le nom de *gynécée* donné par les Grecs aux galeries supérieures.

Les additions les plus importantes consistèrent dans le *narthex* et dans l'*atrium*. Le narthex était un vestibule destiné aux catéchumènes, qui fut adossé contre la façade, parfois à l'intérieur, mais plus généralement à l'extérieur de l'édifice. C'est un véritable chalcidique antérieur, séparé des nefs par un mur percé de portes.

L'atrium, placé au-devant du narthex, était une cour rectangulaire entourée de portiques et disposée à peu près comme le forum des basiliques romaines. Souvent il n'y avait de portiques que sur trois côtés de l'atrium. Le côté qui longeait le narthex en était alors dépourvu. Quand ce quatrième portique existait, on le séparait parfois de la cour par des cloisons, de manière à former un vestibule extérieur ou *exonarthex*.

[1] L. Reynaud, *Traité d'architecture*, t. II, p. 137 et 138.

[2] Je ne puis traiter ce sujet que très sommairement. Pour plus de détails consulter l'article inséré par M. l'abbé C. Cahier dans les *Annales de philosophie chrétienne* (nov. et déc. 1839), sous le titre : *Idée d'une basilique chrétienne des premiers siècles.*

C'est dans l'exonarthex, et à son défaut sous les portiques de l'atrium, que se tenaient les pénitents. Au milieu de l'atrium, on établit une fontaine pour les ablutions, et quelquefois le *baptistère*.

Le baptême par immersion était exclusivement en usage à cette époque ; et comme l'évêque seul l'administrait, il n'existait qu'un baptistère dans chaque ville. C'était donc un édifice important : on lui donnait la forme circulaire ou polygonale, et on le construisait généralement à côté de l'église principale.

Les persécutions obligèrent souvent les chrétiens de Rome à chercher un refuge dans les galeries souterraines de leurs cimetières ou catacombes. Dans les autres villes de l'empire, les cimetières chrétiens étaient aussi en dehors des murs. Les reliques des martyrs y reposaient, et la vénération dont elles devinrent l'objet fut si profonde que, malgré l'éloignement, les premières basiliques furent bâties aux lieux mêmes où on les avait ensevelies. C'est ainsi qu'à Milan, sur les onze principales églises qui existaient au commencement du douzième siècle, huit se trouvaient en dehors de l'enceinte des murs. La même remarque s'applique aux basiliques de Rome et à celles des autres villes de l'Italie, Lucques, Parme, Vérone, etc.

Au-dessous de l'autel on disposa les reliques des saints sous l'invocation desquels l'église était placée. Et pour les rendre accessibles, on logea le sarcophage qui les contenait dans un caveau, nommé *crypte* ou *confession*, au fond duquel on descendait par un escalier. Les souvenirs pieux qui se rattachaient aux catacombes romaines ont pu contribuer à répandre cet usage. Les confessions des basiliques les plus anciennes ne sont guère que des souterrains étroits et obscurs, tandis que plus tard on développa souvent les cryptes au point d'en faire de véritables églises [1].

CONSTRUCTION DES PREMIÈRES BASILIQUES CHRÉTIENNES. — Constantin éleva les premières grandes basiliques chrétiennes, entre autres celles du Latran, de Sainte-Agnès, Saint-Pierre, Saint-Laurent et Saint-Paul. Dès le règne de cet empereur, on s'était mis à dépouiller les monuments anciens pour décorer plus aisément les nouveaux ; et Constantin lui-même donna l'exemple de cette spoliation en faisant transporter à Byzance une grande quantité de statues, de colonnes et de marbres précieux enlevés aux édifices de Rome et des autres villes de l'empire. Lorsque le paganisme eut été aboli par Théodose, ses temples furent presque tous fermés et leurs biens confisqués, le

[1] Par exemple, les cryptes de Saint-Zénon de Vérone et des cathédrales de Parme et de Modène.

plus souvent, au profit de l'empereur, de l'Église et de l'armée. Les chrétiens en profitèrent pour détruire un grand nombre de ces monuments. Ils trouvaient à cela le double avantage d'anéantir les signes encore redoutables de l'ancienne religion et de faciliter singulièrement la construction de leurs basiliques [1]. Ils se procurèrent ainsi des colonnes, des frises, des architraves; mais, comme les basiliques étaient habituellement plus vastes que les temples, il fallait d'ordinaire, pour en construire une seule, recourir à des fragments de diverse provenance. La décadence de l'art était déja si avancée que l'on ne craignit pas d'associer ces débris, quoique différents de style et de dimension : on se contenta de les rajuster le mieux qu'il fut possible.

Avec cela rien de plus simple que la construction d'une basilique. Une fois les colonnes rassemblées en nombre suffisant, on les alignait en longues files et on les réunissait par de grands blocs de marbre provenant des entablements ou bien, suivant un nouvel usage, par des arcades. Il ne restait plus qu'à bâtir par-dessus et à élever latéralement des murs en briques ou en moellons et à recouvrir le tout d'une toiture en charpente.

Églises de forme cruciale ou circulaire. — Le type de la basilique romaine fut généralement adopté aux quatrième et cinquième siècles pour les églises chrétiennes d'Orient et d'Occident, mais il ne fut pas le seul en usage. On construisit aussi quelques églises en forme de croix, et d'autres, plus nombreuses, circulaires. Citons parmi les premières deux monuments qui seront étudiés plus loin : la basilique des Saints-Pierre-et-Paul, fondée près de Côme au plus tard dans les premières années du cinquième siècle et rebâtie au onzième sous l'invocation de saint Abondio (voy. deuxième partie, p. 312 à 316 et pl. 75 et 79); et la basilique des Saints-Apôtres, maintenant Saint-Nazaire Majeur, fondée à Milan par saint Ambroise vers la fin du quatrième siècle (voy. deuxième partie, p. 199 à 203). La même disposition cruciale fut encore appliquée à une autre église des Saint-Apôtres, élevée au sixième siècle par Justinien dans la ville de Constantinople, et que la description de Procope fait assez bien connaître [2].

[1] Cependant un certain nombre de temples païens ont été convertis en églises. — Voir Texier, *Architecture byzantine*.

[2] Le savant architecte badois, Henri Hübsch, a publié une restitution de cet édifice, faite d'après le texte de Procope, dans son bel ouvrage : *Les Monuments de l'architecture chrétienne primitive*. Traduction française, Paris, 1866, p. 71, pl. 32.

Les églises rondes appartiennent à deux types distincts, suivant qu'elles se composent d'une salle centrale entourée d'une galerie de circulation et séparée de celle-ci par des supports isolés, ou qu'elles consistent en une simple salle circulaire. Nous appellerons les premières *rotondes annulaires* et les secondes *rotondes simples;* et nous étendrons le nom de rotonde aux édifices de contour polygonal. Les monuments de cette famille sont généralement voûtés. Dans les rotondes annulaires, il y a quelquefois deux étages superposés de galeries, et la voûte centrale s'élève assez haut pour qu'il y ait des jours entre sa naissance et le toit des galeries.

Les rotondes simples, telles que Saint-Marcellin et Saint-Pierre de Rome[1] et Saint-George de Thessalonique[2], édifices tous deux attribués à Constantin, sont disposées comme les salles circulaires des Thermes, avec des parois épaisses, évidées par des niches. Le type des rotondes annulaires en dérive naturellement. Il fut appliqué dès les premiers temps, témoin le baptistère du Latran et l'église de Sainte-Constance, bâtis sous Constantin. Citons encore la curieuse rotonde de Nocera, près Salerne, que l'on croit être du sixième siècle, et la rotonde du Mont Cœlius à Rome (Saint-Étienne-le-Rond), qui, selon quelques auteurs, eût été primitivement un marché antique, et, suivant d'autres écrivains, serait une église du cinquième siècle[3].

A la catégorie des églises circulaires se rattachent certaines rotondes hypètres, d'un usage tout à fait exceptionnel, ayant pour objet d'enfermer dans une espèce de cour sacrée, entourée d'un portique, quelque insigne monument religieux, que des motifs particuliers interdisaient d'abriter sous un toit. Des églises accompagnaient ces sanctuaires commémoratifs. Telles étaient la rotonde incomplète servant d'abside à la basilique du Saint-Sépulcre, bâtie sous Constantin[4], et la rotonde octogone de Kalat-Sema'n, au centre de laquelle s'élevait la colonne de saint Siméon Stylite[5]. A cette dernière rotonde sont annexées quatre basiliques, disposées suivant les branches d'une croix ; disposition ingénieuse et grandiose dont il n'existe pas d'autre exemple.

[1] Cet édifice est maintenant détruit; mais son plan se trouve conservé dans l'ouvrage de Ciampini, *de Ædificiis constantinianis*.

[2] Texier et Pullan, *Architecture byzantine*. Londres, 1864, p. 143 et suiv., pl. 28 et suiv.

[3] Ces quatre dernières rotondes annulaires sont dessinées et décrites dans le consciencieux ouvrage d'Isabelle, *Les édifices circulaires et les dômes*. Paris, 1855. Elles sont aussi reproduites dans l'*Histoire de l'art par les monuments*, de Séroux d'Agincourt et dans les *Monuments de l'architecture chrétienne primitive* de H. Hübsch.

[4] De Vogüé, *Les églises de la Terre sainte*. Paris, 1860, p. 118 et suiv., pl. 6.

[5] De Vogüé, *La Syrie centrale. Architecture civile et religieuse du Ier au VIIe siecle*. Paris, 1865-1877, p. 141 et suiv. pl. 139 et suiv. Selon M. de Vogüé, le monument de Kalat-Sema'n daterait du cinquième siècle.

L'absence de toiture s'explique d'ailleurs, au Saint-Sépulcre, par le souvenir de la Résurrection; et quant à la colonne de saint Siméon, il était juste de la laisser à découvert en mémoire des vingt-deux années que le saint avait passées sans abri sur la plate-forme de son chapiteau.

Les rotondes se prêtent moins bien que les basiliques à la célébration du culte, et la séparation des sexes y est difficile à établir. Si, malgré ces inconvénients, quelques églises furent ainsi disposées dès les premiers temps de l'affranchissement du christianisme, cela pourrait provenir de ce que les Chrétiens, n'ayant pas encore, faute d'expérience et de traditions, fixé la forme des églises, imitèrent parfois les rotondes de l'antiquité. Cette explication paraît préférable, en général, à celle qui attribue la construction des églises circulaires à une cause purement morale ou symbolique, et voudrait les faire passer pour des édifices élevés à la mémoire du triomphe du christianisme et consacrés au culte spécial de la croix, plutôt que destinés à l'accomplissement régulier du service religieux[1].

On construisit encore des églises circulaires après le règne de Constantin, mais ce ne fut jamais que par exception. La continuation de cet usage, motivé dans certains cas par des circonstances particulières, tient sans doute pour beaucoup à ce que l'on imita, soit par caprice artistique, soit à cause d'une tradition spéciale, tantôt les premières rotondes chrétiennes[2], tantôt certaines églises rondes ou polygonales de style byzantin[3], tantôt même des rotondes païennes[4].

Baptistères. — Nous avons déjà dit que les baptistères se construisaient à côté de l'église principale de chaque ville et qu'ils recevaient la forme circulaire ou polygonale, forme très convenable pour des édifices destinés à contenir une piscine, et qui fut presque constamment adoptée pendant tout le temps que l'usage de l'immersion rendit nécessaire d'administrer le baptême dans un local séparé de l'église.

Les baptistères étaient construits en général d'après le type des rotondes simples. Rarement on leur donna la forme de rotondes annulaires, parce que, à moins de

[1] Cette dernière opinion est soutenue par M. Ricci, *Storia dell' architettura in Italia*, t. I, p. 96 et suiv.

[2] Les Templiers donnèrent souvent à leurs églises la forme de rotonde, en mémoire de l'église du Temple, qui s'élevait sur l'emplacement du Temple de Jérusalem et n'était autre chose que la mosquée d'El-Sakhra convertie en église. La plupart de leurs chapelles étaient circulaires, quelques-unes étaient polygonales. Voy. Albert Lenoir, *Architecture monastique*. Paris, 1852. 1 vol., p. 369.

[3] La rotonde d'Aix-la-Chapelle est regardée à juste titre comme une imitation de Saint-Vital de Ravenne.

[4] Suivant M. Texier, le baptistère de Fréjus, bâti en 810, et celui de Saint-Maurice à Aix, bâti en 1101, ont été copiés sur la rotonde de Riez. — Texier, *Architecture byzantine*.

circonstances exceptionnelles, cette disposition plus compliquée n'était suffisamment motivée ni par la destination, ni par l'importance du monument.

Parmi les baptistères primitifs les plus remarquables, il convient de citer ceux de Latran et de Sainte-Constance à Rome, celui de Saint-Jean-les-Fonts à Ravenne et celui de l'église Laurentienne à Milan. Le premier, attribué à Constantin, est octogonal avec une galerie de circulation[1]. Nous avons déjà parlé du second. Quant aux deux autres, qui datent du cinquième siècle, ils sont aussi disposés en forme d'octogone, mais sans galeries. (Voy. pour le baptistère de Ravenne les plans de la planche 1 et la coupe donnée plus loin dans le texte du présent chapitre, et pour celui de Milan, le plan de la planche 4 et les dessins de la planche 5.)

Décadence et transformation de l'architecture romaine. — L'architecture religieuse chrétienne, dont nous venons d'étudier les débuts, s'est formée à une époque où déjà l'architecture romaine était en pleine décadence. Naturellement elle a subi en se développant toutes les phases de cette décadence, qui s'aggravait avec l'épuisement et la dislocation de l'empire. Toutefois, une influence d'une autre nature conduisait en même temps l'architecture romaine dans une voie nouvelle. Cette action rénovatrice se manifeste déjà d'une manière sensible à la fin du troisième siècle ; mais ce n'est que plus tard, quelque temps après la translation du siège de l'empire de Rome à Constantinople, qu'elle amena des changements décisifs. C'est seulement lorsque le centre du monde civilisé européen se trouva reporté aux frontières de l'Asie, et que la fondation d'une nouvelle capitale loin de Rome et de ses traditions permit à l'architecture de se transformer plus librement, c'est seulement alors que l'art romain successivement modifié ou changé dans plusieurs de ses principes, fit place à l'art byzantin. Nous parlerons plus loin de ce style nouveau. Quant à présent, nous devons nous borner à signaler, pour la période comprise entre le règne de Dioclétien et la chute de l'empire romain, les innovations introduites dans l'architecture italienne.

Les Thermes de Dioclétien à Rome, et surtout le palais bâti par le même empereur à Spalatro[2], témoignent d'une transformation considérable dans l'art de construire et décorer les édifices. L'arcade sur colonnes, qui apparaît dans les Thermes, est employée couramment à Spalatro. On l'y rencontre même évidant un fronton,

[1] Isabelle, *Les édifices circulaires et les dômes*. Pl. 28 et suiv

[2] Cassas et Lavallée, *Voyage historique et pittoresque de l'Istrie et de la Dalmatie*, Paris, 1802.

dont l'entablement courbé en plein cintre lui sert d'archivolte. Au-dessus de la porte principale du palais règne une suite d'arcatures aveugles, qui prennent appui sur des colonnettes portées en encorbellement par des consoles. La colonnade du long portique tourné vers la mer surplombe aussi partiellement le mur d'appui. On remarque des griffes à la base d'une colonne[1].

Il y a loin de ces formes, qui semblent apparaître alors en Europe pour la première fois, à celles de l'art classique. L'arcade sur colonnes[2], innovation d'une importance capitale, bien vite adoptée pour la construction des basiliques, la raideur du profil des moulures, et l'aspect souvent lourd de l'architecture, font déjà pressentir le style byzantin.

Le système de construction des voûtes en petits matériaux, si largement appliqué par les Romains aux monuments de l'ère impériale, est aujourd'hui bien connu, grâce aux études de M. Choisy[3]. La méthode, pratiquée spécialement en Italie, consistait le plus souvent à bâtir d'abord une ossature formée d'arcs en briques plus ou moins espacés, puis à noyer ces « *cintres permanents* » dans un épais massif de maçonnerie de blocage, exécuté par couches horizontales. Au lieu d'un réseau de nervures, on se contentait parfois d'un simple platelage, ayant une ou deux épaisseurs de briques, sur lequel on maçonnait ensuite le corps de la voûte. Par suite de la cohésion mutuelle de toutes leurs parties et de l'épaisseur considérable qu'elles recevaient, les voûtes de cette espèce, véritables monolithes, n'exerçaient point de poussée sur leurs appuis. Si, dans les grands édifices, les principales d'entre elles sont pourvues néanmoins de robustes culées, il ne faut voir dans celles-ci qu'une précaution, d'ailleurs très sage, contre les effets des tassements ou même des tremblements de terre.

Introduit sans doute à l'époque d'Auguste, le procédé spécial, dont nous venons de résumer les traits principaux, n'a guère survécu au règne de Constantin. Les Thermes de Dioclétien et la basilique de Maxence en montrent encore de grandioses applications, mais ce sont presque les dernières, du moins en Italie. A partir du quatrième siècle, le système de la voûte romaine épaisse et monolithe tombe en désuétude dans ce pays, en même temps que cesse la construction des grands monuments voûtés[4].

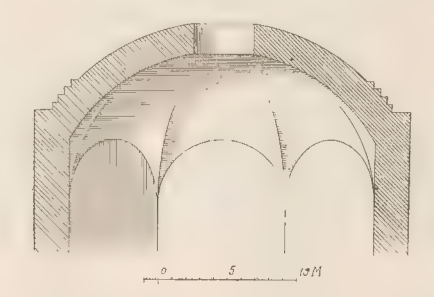
[1] Je dois ce renseignement à M. Choisy, ingénieur des ponts et chaussées, qui a dessiné et mesuré la base en question.

[2] « L'arcade sur colonnes, dit très justement M. Reynaud, est devenue caractéristique de l'art moderne, comme l'entablement l'était de l'art antique. »

[3] Choisy, *L'art de bâtir chez les Romains*. Paris, 1873.

[4] Id., *ibid.*, p. 179 et 180.

Il reste en Italie peu de voûtes authentiques des quatrième et cinquième siècles, de telle sorte que la transformation des méthodes de construction est difficile à suivre. Une voûte très curieuse couvre la salle octogone qui, dans les Thermes de Dioclétien, occupait l'angle ouest de l'édifice central. La surface d'intrados présente à son pied, à partir du sommet du prisme octogonal, des arêtes saillantes entre lesquelles se développent des surfaces concaves très creuses à l'origine. Ces espèces de cannelures s'ef-



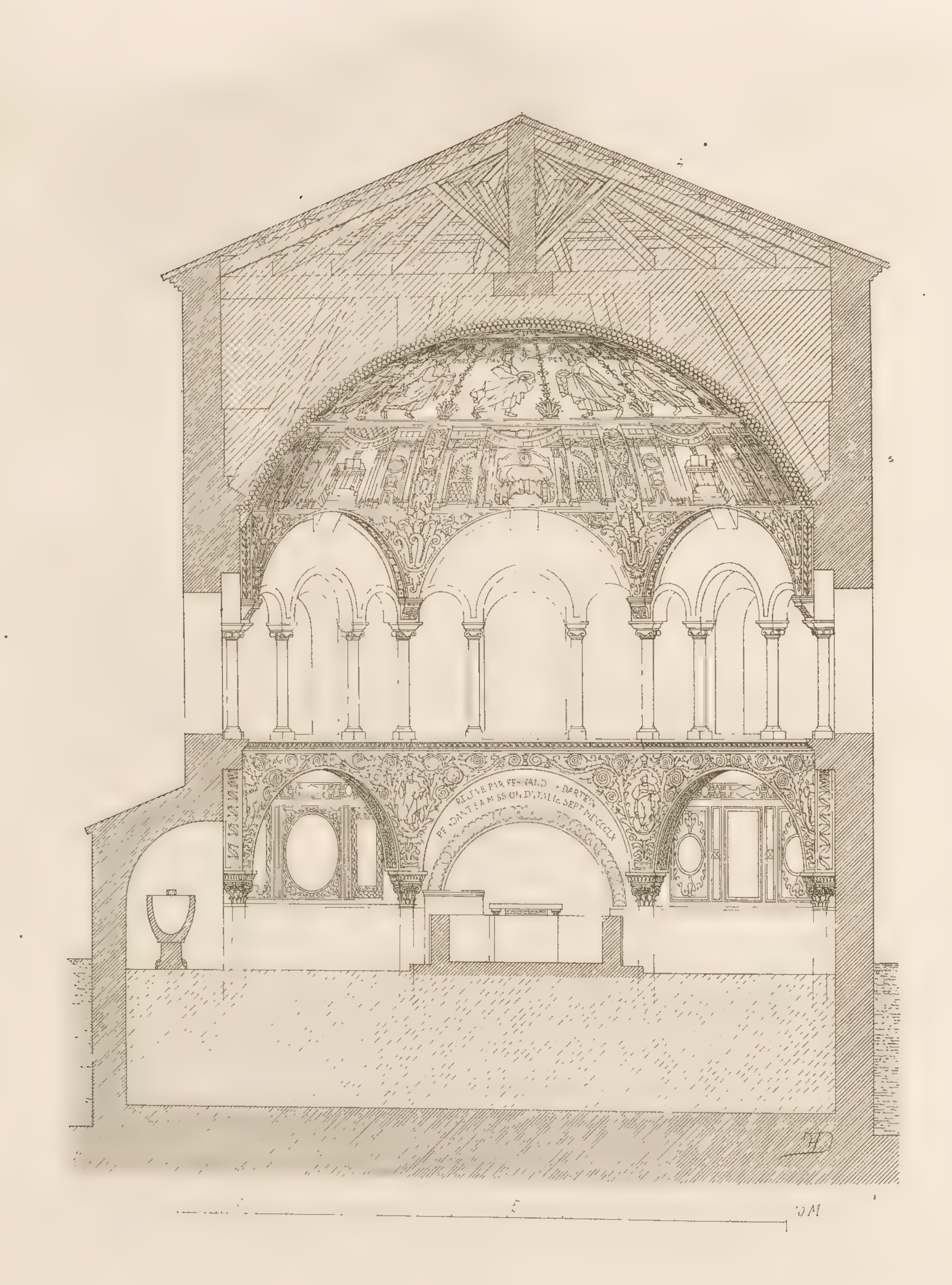
facent peu à peu en même temps que les arêtes, de manière à disparaître avec elles à mi-hauteur environ de la voûte. Plusieurs coupoles byzantines, à base octogone, sont entièrement cannelées, depuis la base jusqu'au sommet, suivant la disposition adoptée pour la seule partie inférieure dans cette curieuse voûte d'arêtes octogonale des Thermes de Dioclétien [1].

Des innovations plus importantes, à cause du rôle considérable qu'elles ont joué plus tard, apparaissent au milieu du cinquième siècle dans les voûtes de deux monuments ravennais. L'un est le baptistère de Saint-Jean-les-Fonts, orné de mosaïques par l'évêque Néon [2] (449-452) ; l'autre est la chapelle de Saint-Nazaire et Saint-Celse, ou mausolée de Galla Placidia, que fit bâtir avant sa mort, survenue en 450, l'impératrice Placidie, pour contenir son tombeau et ceux des membres de sa famille.

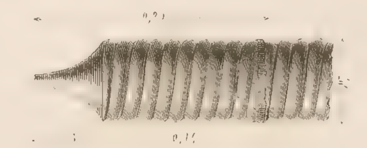
Nous avons donné, sur la planche 1, les plans du baptistère de Ravenne, dont nous montrons ici la coupe verticale. L'édifice ayant été décoré par l'évêque Néon, il est sinon certain, du moins très probable que la voûte, bâtie avec une extrême légèreté, comme si elle n'avait pas d'autre objet que de porter son revêtement en mosaïque,

[1] Citons particulièrement l'église des Saints-Serge-et-Bacchus, bâtie à Constantinople par Justinien antérieurement à Sainte-Sophie. — Salzenberg, *Alt. christliche Baudenkmale von Constantinopel*. Berlin, 1854, pl. 5.

[2] « Fontes ursianæ Ecclesiæ pulcherrime decoravit ; Musivo, et auratis tessellis Apostolorum imagines, et nomina cameræ circumpinxit parietes promiscuis lapidibus cinxit ». Agnellus, *Liber pontificalis*. In Neone.


DARTEIN

date aussi de la même époque. Nous venons de signaler la légèreté de cette voûte; elle n'a que 0m,19 d'épaisseur pour une portée de 10m,70. Ce caractère la sépare radicalement des voûtes romaines non appareillées, dont elle diffère encore par la forme et le système de construction. C'est une calotte sphérique raccordée par des pendentifs de même courbure avec le prisme octogonal du tambour. Le procédé



de construction est très original [1]. La voûte se compose de deux couches de tubes creux en terre cuite, striés à la surface, emboîtés les uns dans les autres et formant, dans chaque couche, une suite d'anneaux ou plutôt de spires qui se continuent sans interruption depuis le sommet des pendentifs jusqu'au faîte. Les pendentifs sont exécutés avec les mêmes matériaux. Ces dispositions permettent d'obtenir une grande solidité avec beaucoup de légèreté. Moyennant l'étroite liaison produite par le mortier dans les stries et dans l'emboîtement, les anneaux de la spire sont rendus solidaires et inextensibles et la voûte ne pousse pas. Aussi repose-t-elle impunément sur des murs très minces.

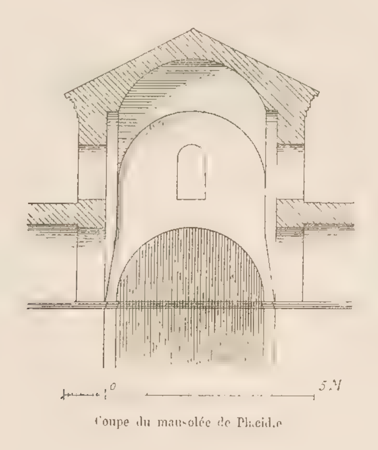
Le mausolée de Galla Placidia est à peu près contemporain du baptistère de Néon. C'est un petit édifice disposé en forme de croix [2], voûté en berceau sur les quatre branches et couvert, dans l'étendue de la croisée, par une calotte sphérique sur pendentifs, dont le tambour carré fait à l'extérieur une forte saillie. Nous trouvons ici le premier exemple sûrement daté d'une voûte sphérique à pendentifs établie sur plan carré; et le fait a de l'importance à cause du rôle considérable que jouent les voûtes de cette espèce dans l'architecture byzantine.

Leurs pendentifs, très développés en superficie avec un porte à faux considérable, ne sauraient être établis que par des architectes expérimentés, ayant des idées nettes sur la construction géométrique de la surface courbe à laquelle appartiennent ces rac-

[1] On restaurait précisément la mosaïque de la voûte lorsque, en septembre 1861, j'ai relevé les dessins du Baptistère. Je dois à cette circonstance d'avoir vu la voûte à nu et d'être ainsi parfaitement renseigné sur sa structure que ne font connaître ni l'ouvrage d'Isabelle, ni celui de Hübsch.

[2] Les tombeaux souterrains offrent souvent un plan cruciforme, qui provient de l'usage d'ouvrir des niches sépulcrales sur les faces d'une chambre carrée. Cette disposition, fréquente dans les catacombes romaines, convenait bien au mausolée de Placidie qui devait renfermer plusieurs sarcophages.

cords d'encoignure. La difficulté est bien moindre quand la voûte sphérique prend appui sur un tambour octogonal. Dans ce cas, les pendentifs, très restreints en amplitude et en surplomb, peuvent être facilement exécutés sans définition rigoureuse au moyen d'encorbellements à pente plus ou moins raide et d'une courbure plus ou moins prononcée. Il en est de même, à plus forte raison, quand la base polygonale a



Coupe du mausolée de Placidie

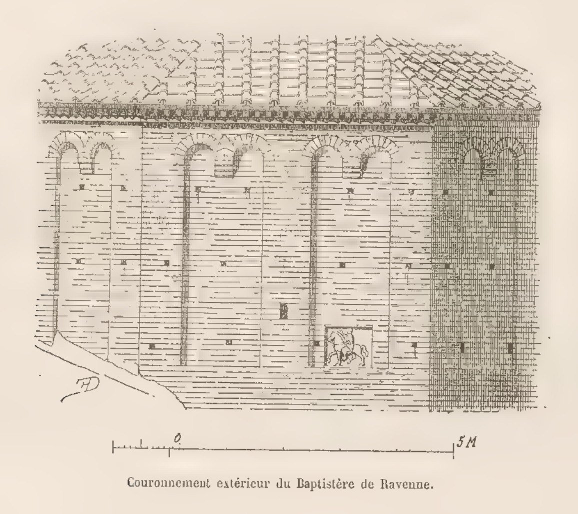
plus de huit côtés ; et tel est le cas de la rotonde, dite temple de *Minerva medica*, qui s'élève à Rome non loin de la porte Majeure. La voûte hémisphérique y repose sur un tambour décagonal par l'intermédiaire de petits pendentifs grossièrement dégauchis, dont le mode de génération paraît fort incertain. Cet édifice remonte probablement au quatrième siècle. Il est remarquable par la légèreté de sa grande voûte, ainsi que par la structure et le système d'appui de cette voûte [1].

Le baptistère de Ravenne et le mausolée de Placidie sont en définitive les plus anciens édifices de l'Italie où le problème de l'établissement des pendentifs soit complètement résolu. Il n'y avait pas longtemps, sans doute, qu'on savait les construire en ce pays, au moins dans le cas d'une coupole sur plan carré, attendu que la petite coupole de Saint-Satyre, voisine à Milan de la basilique ambroisienne, et bâtie avec des tubes creux comme la voûte du baptistère de Ravenne, s'arrête court à des surfaces horizontales : elle repose ainsi, dans les angles du carré, sur des plateaux d'appui analogues à ceux des coupoles du Haouran, décrites par M. de Vogüé.

[1] Consulter à ce sujet : Isabelle, *Les édifices circulaires et les dômes*, p. 58 et suiv., pl. 22 et suiv., et Choisy, *L'art de bâtir chez les Romains*, p. 82 à 84 et p. 170, pl. 11.

Citons aussi la rotonde de Saint-Aquilin, dont la construction est attribuée à Galla Placidia, et la petite rotonde de Saint-Sixte, qui s'élèvent à Milan de part et d'autre de l'église laurentienne (voy. pl. 4 et 5). Ces édifices montrent l'exemple, aussi rare dans les constructions romaines que fréquent dans celles du moyen âge, d'une coupole octogonale appuyée sur un tambour de même forme [1]. La voûte en briques de Saint-Aquilin, épaisse de $0^{m},45$, avec une ouverture de près de 13 mètres n'appartient pas à la classe des voûtes monolithes de l'architecture romaine.

Outre la nouveauté des formes et du système de construction des voûtes, le baptistère de Ravenne, la chapelle funéraire de Galla Placidia et la rotonde de Saint-Aquilin



Couronnement extérieur du Baptistère de Ravenne.

offrent dans leurs membres extérieurs des innovations très intéressantes. Ce sont : au baptistère de Ravenne, une corniche composée de petites arcatures qui prennent appui alternativement sur des bandes murales et des consoles [2]; au mausolée de Placidie, des arcatures aveugles retombant sur des bandes murales; enfin, à la rotonde de Saint-Aquilin, une galerie de couronnement et de circulation, limitée au dehors par des arcatures sur piédroits (voy. pl. 5). On trouve ainsi, dans ces monuments du

[1] Dans l'arc *quadrifrons* de Lattaquieh (Laodicée), dont M. de Vogüé donne les dessins (*Architecture de la Syrie centrale*, pl. 29), une voûte hémisphérique prend appui sur un socle octogonal. Cet octogone procède lui-même d'une base carrée par l'intermédiaire de quatre pendentifs à faces planes inclinées.

[2] H. Hübsch a déjà remarqué (*Mon. de l'Arch. chrét. primitive*, p. 27) que « c'est très probablement le plus ancien exemple de la frise à petites arcatures. »

cinquième siècle, les principaux motifs de décoration extérieure de l'architecture lombarde, à savoir : corniches à petites arcatures, bandes murales, arcatures plaquées contre les murs, galeries d'arcatures profondes soutenues par des supports isolés.

La décoration intérieure du Baptistère de Ravenne, décoration luxueuse, traitée avec beaucoup de soin et de recherche (voy. p. 14), témoigne aussi d'une notable transformation de l'architecture romaine et d'un acheminement très marqué vers l'art byzantin. Les deux étages superposés d'arcatures sur colonnes, dont les plus élevées



Vue extérieure du Mausolée de Placidie.

embrassent chacune trois arcades plus petites et inégales, sont un motif de décoration qui se rattache immédiatement à l'art du moyen âge.

Le fond des arcatures basses était garni de placages et de mosaïques en marbres précieux, dont la pl. 32 reproduit un fragment. Ce qui reste de ces ouvrages, exécutés avec une remarquable perfection, montre qu'ils étaient d'un goût déjà franchement byzantin. Cette dernière observation s'applique également aux belles mosaïques en petits cubes de verre émaillé qui tapissent les tympans des arcatures basses et la voûte sphérique à pendentifs. Leur distribution par zones, la nature des sujets : Prophètes, Évangélistes, Apôtres, Baptême de Jésus-Christ, les formes des feuillages et des autres ornements, sont autant de caractères qui rattachent les mosaïques en

question à la nouvelle ère artistique inaugurée par l'architecture byzantine. Pour mesurer le chemin parcouru, il n'y a qu'à les comparer avec les mosaïques constantiniennes de la rotonde de Sainte-Constance près Rome[1].

En définitive, tandis que les Thermes de Dioclétien et surtout le palais de Spalatro annoncent de loin la formation de l'architecture byzantine, première manifestation de l'art du moyen âge, ou plutôt trait d'union entre l'architecture romaine et celle du moyen âge, le Baptistère de Ravenne et le Mausolée de Placidie, bâtis un siècle et demi plus tard, nous montrent cet art nouveau en partie constitué.

Influence exercée par l'art des provinces asiatiques de l'empire sur la transformation de l'architecture italienne. — D'où partît l'impulsion qui amena de telles transformations? Le fait qu'en Italie ces changements se sont manifestés surtout à Ravenne et dans la région avoisinante, c'est-à-dire dans la contrée qui, à cette époque, était le plus en relation, par voie maritime, avec les provinces orientales de l'Empire; et cette autre circonstance que l'épanouissement du nouveau style s'est produit à Constantinople, aux frontières de l'Asie, paraissent indiquer un courant artistique de source orientale. Quel art d'ailleurs, si ce n'est celui de l'Asie, aurait pu, à cette époque, réagir sur l'architecture romaine, qui régnait sans partage sur toute l'Europe civilisée. Voyons jusqu'à quel point les faits justifient une pareille conjecture.

Les monuments romains de Balbeck, Damas, Palmyre, Petra et surtout les édifices de la Syrie centrale, publiés par M. de Vogüé[2], laissent voir, entre autres combinaisons de formes, étrangères à l'art classique occidental, celles dont les Thermes de Dioclétien et le palais de Spalatro révèlent l'introduction dans la région de l'Adriatique. Mais la plupart de ces formes particulières se rencontrent en Syrie comme motifs habituels, couramment employés, plutôt qu'à l'état de dispositions exceptionnelles ; témoin le fronton sur colonnes, percé d'une arcade en son milieu, dont un exemple subsiste encore à Damas, et qui, d'après les médailles frappées en ces contrées, aurait été, depuis le règne d'Hadrien, le type ordinaire des entrées monumentales de temples ou de portiques[3]. Ces constructions syriennes, parfois

[1] Isabelle. *Les édifices circulaires et les dômes*, pl. 37.

[2] De Vogüé. *Architecture de la Syrie centrale*. Paris, 1865-1877.

[3] Telle était, d'après une médaille d'Hadrien (qui régna de 117 à 138), la disposition du temple de Jupiter Capitolin, érigé par cet empereur sur l'emplacement du Temple de Jérusalem (De Vogüé. *Le Temple de Jérusalem*, Paris, 1864, p. 62). M. de Vogüé s'exprime ailleurs sur ce sujet dans les termes suivants : « Cette forme était devenue en Syrie le type

colossales, toujours bien bâties en grands quartiers de pierre, sont fréquemment traitées avec une fantaisie dans la composition, une liberté de dessin et une abondance de ressources décoratives, qui témoignent d'un art plein de puissance et d'originalité. Et comme certaines d'entre elles paraissent remonter jusqu'au deuxième siècle, il n'est guère douteux que les nouveautés architecturales des Thermes de Dioclétien et du palais de Spalatro, qui semblent apparaître en Italie et dans la Damaltie brusquement, sans préparation, ne soient une imitation de formes devenues habituelles à l'art romain oriental.

Les coupoles syriennes des Kalybés d'Omm-ez-Zeitoun (282) et de Chaqqa[1] (antérieur à l'affranchissement du christianisme) abritent des salles carrées ; mais le passage de cette forme au cercle se fait par un ou plusieurs rangs de dalles, posées à plat dans les encoignures. Le même système fut encore employé plus tard à l'église d'Ezra, terminée en 515[2] ; et cependant la forme octogone du tambour permettait d'obtenir aisément, dans ce cas, une transition moins brutale. Il semble résulter de ces exemples que, dans les provinces de l'extrême Orient, l'on aurait ignoré, jusqu'au sixième siècle au moins, l'usage du pendentif; et comme cet usage fut certainement pratiqué en Italie dès le milieu du siècle précédent, on serait tenté de conclure qu'il est d'origine romaine et que l'architecture orientale fut étrangère à son institution. Telle est du moins la conclusion à laquelle aboutirait le parallèle des monuments aujourd'hui sûrement datés de l'une et de l'autre contrée. Mais il existe à Jérusalem et dans les villes ioniennes de Philadelphie et de Sardes des coupoles sur pendentifs d'une haute ancienneté, dont il faut tenir grand compte, bien que leurs dates soient incertaines.

Deux des portes pratiquées dans l'enceinte du Temple de Jérusalem, la Porte dorée et la Porte double, sont divisées chacune par une file de supports isolés en deux passages couverts par des calottes sphériques sur pendentifs. M. de Vogüé, qui a

de toutes les façades. Les monnaies des empereurs romains, frappées dans les villes de Palestine, de Phénicie, de Syrie, et qui représentent les temples des Divinités locales, fournissent de très nombreux exemples de cette combinaison architecturale, mais les monuments eux-mêmes ont généralement disparu. » (De Vogüé. *Architecture de la Syrie centrale*, p. 74 et 75). Cependant à l'Arc de Damas, M. de Vogüé ajoute quelques autres exemples. Citons le porche du prétoire de Mousmieh (pl. 7), les niches qui ornent la façade de la basilique de Chaqqa (pl. 15 et 16) et le porche de la basilique de Qennaouat (pl. 19 et 20).

L'idée d'ouvrir une arcade dans un fronton pourrait provenir de l'établissement d'une voûte en berceau sur l'avenue centrale du portique, disposition qu'on observe déjà au Panthéon de Rome. Après avoir tenu d'abord la voûte cachée derrière le fronton, on se serait avisé plus tard de la faire paraître au dehors en perçant celui-ci.

[1] De Vogüé. *Archit. de la Syrie centrale*, p. 41 et suiv., pl. 6.

[2] Id., p. 61, pl. 21.

donné les dessins de ces portes dans son excellente Étude sur le Temple de Jérusalem [1], estime que les parties de la construction auxquelles se rattachent les voûtes remontent au moins au sixième siècle, qu'elles datent probablement du règne de Justinien et sont même peut-être plus anciennes. Il serait donc possible qu'elles fussent contemporaines des premières voûtes à pendentifs bâties à Ravenne. Notons d'ailleurs qu'il s'agit ici de voûtes en pierres de taille, soigneusement dressées et appareillées, dont un constructeur novice ne saurait avoir dirigé l'exécution.

Les amorces des grandes voûtes qui couvraient un édifice en forme de basilique, situé dans la ville d'Ala-Shehr, l'ancienne Philadelphie, seront publiées prochainement par M. Choisy dans le livre qu'il prépare sur «*l'Art de bâtir chez les Byzantins*», suite de « *l'Art de bâtir chez les Romains*». Nous devons à sa généreuse obligeance de pouvoir dès à présent citer ce monument inédit. Ce devait être un édifice analogue aux grandes salles rectangulaires des Thermes, à cela près que des calottes sphériques sur pendentifs y remplaçaient les voûtes d'arête et lui donnaient ainsi même disposition intérieure qu'à l'église parisienne de la Madeleine. Les voûtes sphériques d'environ quatorze mètres d'ouverture, parementées en briques, s'appuyent sur des piliers de plus de six mètres d'épaisseur, revêtus en pierres de taille. A Sardes subsistent encore les restes de deux grands édifices, voûtés comme la basilique de Philadelphie et qui paraissent contemporains de cette basilique. Ils seront avec elle publiés par M. Choisy, à qui nous devons de les connaître.

L'ampleur des dimensions et l'épaisseur extraordinaire des massifs de maçonnerie portent hautement témoignage en faveur de l'ancienneté de ces trois monuments. Si ceux-ci existaient en Italie, on ne pourrait pas les faire remonter moins haut que le milieu du quatrième siècle. Mais, situés dans les provinces orientales de l'Empire, où l'appauvrissement et la décadence commencèrent plus tard, ils pourraient être d'une époque plus récente. Toutefois, comme les édifices en question sont nécessairement, eu égard à leur structure, plus anciens que Sainte-Sophie de Constantinople, dont la date est postérieure de 80 ans seulement à celles du Baptistère de Ravenne et du Mausolée de Placidie ; et comme, par cette structure, ils tiennent à l'art romain des beaux temps de l'empire de beaucoup plus près qu'aucun de ces derniers monuments, il ne serait nullement improbable qu'ils fussent contemporains des primitives coupoles ravennaises, ou même qu'ils leur fussent antérieurs.

[1] De Vogüé. *Le Temple de Jérusalem*. Paris, 1864, pl. 4 à 13.

Dans cette incertitude, il paraît prudent, en ce qui concerne la coupole sur pendentifs, de laisser en suspens la question de primauté, et d'attendre, pour se prononcer en faveur de l'Italie ou des provinces asiatiques de l'Empire, que l'architecture de ces dernières contrées soit plus complètement connue.

Donc à présent, et jusqu'à meilleure information, la seule chose qui dans les anciennes coupoles de la Cisalpine paraisse sûrement originale, est le système de construction par tubes creux emboîtés les uns dans les autres.

Il reste à examiner quelle influence a pu exercer l'architecture des provinces orientales sur la décoration des monuments italiens des quatrième et cinquième siècles. Certains membres d'architecture, jouant un rôle particulier, nettement défini, offrent autant d'intérêt pour la décoration que d'importance par rapport à la construction. Tels sont les colonnes, pilastres, arcades, entablements, arcatures, corniches, en un mot tous les membres isolés, évidés ou saillants des édifices. Nous avons vu précédemment que plusieurs d'entre eux avaient été disposés, dans les monuments des provinces asiatiques de l'Empire, de manière à produire de nouvelles combinaisons de formes, et que, dès l'époque de Dioclétien, la plupart de ces formes nouvelles s'acclimatèrent en Italie. Nous ne reviendrons sur ce sujet que pour faire une observation relative à la décoration par arcatures, dont les principaux motifs apparaissent déjà, nous l'avons dit plus haut, dans le Baptistère de Ravenne, le Mausolée de Placidie, la Chapelle de Saint-Aquilin et même le palais de Spalatro.

Or l'on n'observe, dans les anciens monuments de la Syrie ni corniches à petits arcs [1], ni arcatures profondes soutenues par des colonnettes, et l'on n'y trouve guère, en fait d'arcatures aveugles, que des encadrements de niches. Cette extrême parcimonie dans l'usage des arcatures plaquées sur les murailles s'explique, d'ailleurs, naturellement, par la circonstance que les édifices en question sont bâtis en très grandes pierres de taille; et que l'arcature, en tant qu'élément principal d'un système décoratif, n'est bien motivée que par l'emploi des petits matériaux. Mais on demeure surpris en constatant que les membres décoratifs, dont il s'agit, ne se rencontrent pas davantage dans les plus anciens monuments byzantins de l'empire

[1] Au lieu de corniches à petits arcs on rencontre dans quelques monuments de la Syrie centrale des corniches à petites niches. Celles-ci, en forme de culs de four, décorés de coquilles, sont taillées dans de grandes pierres portées en surplomb par des colonnettes alternant avec des consoles. C'est la disposition de la corniche lombarde, à cela près que le cul de four remplace l'arcature. Voyez: De Vogüé. *Archit. de la Syrie centrale.* Corniche de l'abside à l'église de Tourmanin (pl. 136, fig. 4) et à l'église de Kalat-Sema'n (pl. 142 et 143). Ce genre de corniches reparaît dans l'Architecture de la Renaissance française, notamment au château de Chambord.

grec, qui pourtant sont bâtis en briques, alors que, dès le milieu du cinquième siècle, ils sont mis en œuvre à Ravenne et à Milan [1].

Nous avons signalé le rôle très considérable attribué aux placages et à la mosaïque dans la décoration intérieure du Baptistère de Ravenne et du Mausolée de Placidie. Dans ce dernier édifice, il n'y a que des surfaces lisses tapissées de revêtements. Le Baptistère contient deux étages d'arcatures sur colonnes ; mais les colonnes seules laissent voir à nu les matériaux de la construction, et les arcs sont revêtus comme le restant des parois. Ce système décoratif est celui de Sainte-Sophie de Constantinople et des édifices byzantins postérieurs. Il n'a rien de commun avec la décoration de l'architecture romaine dans l'extrême Orient, laquelle, accommodée aux conditions d'emploi de matériaux tout différents, est exlusivement fondée sur les saillies, moulures ou ornements sculptés des œuvres vives de la construction.

C'est dans l'architecture italienne du haut empire romain qu'il faut chercher, relativement à la période artistique que nous étudions, l'origine immédiate de la décoration par placages. Le Panthéon de Rome nous en offre un très ancien et remarquable exemple, et les ruines de Pompeï témoignent que, dès le premier siècle, on exécutait couramment en Italie toutes les variétés de mosaïques et d'enduits. L'usage de ces décorations superficielles fut la conséquence obligée du système de construction en maçonnerie de blocage, dont le Panthéon d'Agrippa, les Thermes de Caracalla et de Dioclétien, la basilique de Maxence et tant d'autres monuments attestent le prodigieux développement à partir du principat d'Auguste. Toutefois, dans ces édifices grandioses, concrétions énormes de briques, pierrailles et mortier, une part assez importante, presque toute, il est vrai, de luxe et d'apparat, revient encore aux membres d'architecture à formes expressives, détachés ou saillants par rapport à la masse du blocage, et construits en grands quartiers de pierre, de marbre ou de granit. Mais, après les beaux temps de l'Empire, ces derniers éléments décoratifs furent employés avec moins d'abondance ; et leur usage se restreignit à mesure que la décadence fit des progrès ; car l'exploitation des carrières, le transport et la mise en œuvre des gros blocs devinrent alors de plus en plus difficiles. Par compensation, l'emploi des revêtements de diverse nature prit une importance croissante, et la décoration inté-

[1] Cela paraît d'autant plus surprenant que la décoration extérieure des palais sassanides (bâtis entre le troisième siècle et le septième) était fondée principalement sur l'emploi des arcatures et des bandes murales, si l'on en juge par la façade du palais de Ctésiphon et par les ruines du palais de Firouz-Abad. — Flandin et Coste : *Voyage en Perse*, p 215 à 218 et pl. 38 à 42.

rieure se fit presque exclusivement superficielle. A la vérité, le système de décoration fondé sur l'emploi des placages et des enduits, dominait aussi dans l'architecture de l'ancienne Assyrie, dont les monuments sont bâtis en briques. Mais l'action immédiate exercée par l'architecture romaine sur l'architecture byzantine a nécessairement primé toute influence plus lointaine.

Nous venons d'examiner quel rôle revient à l'art oriental dans la transformation qu'a éprouvée l'architecture italienne depuis l'époque de Dioclétien jusqu'à la chute de l'empire romain. Les Thermes de Dioclétien et le palais de Spalatro d'une part, et d'autre part, le baptistère de Ravenne, le mausolée de Galla Placidia et quelques édifices moins intéressants de date incertaine, nous ont d'abord permis d'observer les caractères de cette transformation. Une fois les innovations constatées, nous avons recherché, en étudiant les monuments des provinces asiatiques de l'empire, jusqu'à quel point les changements de l'architecture italienne doivent être imputés à l'action de l'art oriental. Cette étude, faite sous différents aspects, nous a conduit aux conclusions suivantes.

L'architecture orientale paraît avoir, par l'exemple de ses monuments, contribué beaucoup à introduire et à répandre en Italie, depuis la fin du troisième siècle, le goût de plusieurs formes nouvelles, étrangères à l'art classique de l'Occident. La principale de ces innovations consiste dans les applications très étendues et très variées de l'arcade, soit comme élément essentiel de la construction, soit comme figure décorative. Quelques usages de l'arcade, relatifs à la décoration extérieure des édifices, paraissent cependant particuliers à l'Italie.

L'Italie et l'Asie possèdent des exemples de voûtes sphériques à pendentifs du type le plus avancé; et, dans les deux pays, existent quelques spécimens des solutions incomplètes qui ont préparé l'avènement de la forme définitive. Quoique les coupoles sur pendentifs italiennes soient les seules datées, celles d'Asie présentent des caractères d'ancienneté assez significatifs pour qu'il soit à propos, jusqu'à meilleure information, de réserver tout jugement sur la question de primauté. En tout cas, chaque pays a eu ses méthodes de construction particulières.

La décoration intérieure par revêtements appliqués sur les parois est la conséquence obligée de l'exécution des édifices en maçonnerie de blocage ou de briques. Ce système décoratif ne saurait donc se rattacher à l'architecture en pierres de taille des provinces romaines de l'extrême Orient. Il procède immédiatement de l'architecture des Thermes ou autres monuments romains de pareille structure, et ne pourrait avoir que des rapports indirects et éloignés avec l'art asiatique.

Origines de l'art des provinces asiatiques de l'empire romain. — En parlant précédemment de l'art oriental, nous avons attribué à ce terme, si vague par lui-même, une signification restreinte et précise. Nous l'avons appliqué à l'art cultivé sous la domination romaine dans les provinces asiatiques de l'Empire. Cet art nous l'avons pris tel quel, sans rechercher ses origines, sans nous occuper des influences très multiples et très diverses qui ont contribué à sa formation. La Syrie notamment a subi dans l'antiquité bien des vicissitudes. Depuis les Égyptiens jusqu'aux Grecs et aux Romains, toutes les grandes races conquérantes, fondatrices d'empires sur les bords de la Méditerranée, l'ont subjuguée tour à tour. Telle fut la conséquence politique de sa situation géographique. Un autre effet qui se rattache à la même cause fut qu'elle n'a jamais eu d'art qui lui appartint en propre, et que probablement, à toutes les époques, par suite d'habitudes antérieures ou d'influences limitrophes, ses monuments ont été d'un style plus ou moins mélangé.

La seule période architecturale bien connue est la période grecque, qui fut en réalité la dernière des temps anciens, car l'époque romaine n'en a été que la continuation; période éminemment prospère et féconde si l'on en juge par le nombre et l'importance des monuments, mais qui n'a point échappé, malgré son éclat et sa longue durée, à l'influence des arts étrangers. C'est ainsi que dans certains édifices comptés parmi les plus anciens de cette période, tels que le tombeau d'Absalon et le palais d'Hyrcan[1], la corniche égyptienne est associée aux ordres grecs. Plus tard, le grand temple de Balbeck montre dans ses immenses vestibules et ses colonnades de stature colossale, l'architecture gréco-syrienne encore animée du souffle puissant de l'art égyptien ou assyrien. Le chapiteau à consoles des édifices du Haouran n'est pas sans offrir quelque communauté de principe avec celui des anciens monuments de la Perse; et les coupoles syriennes trouvent une filiation naturelle dans les dômes ninivites[2] et ceux des palais sassanides. A l'architecture ninivite se rattachent encore les merlons à redans du tombeau phénicien d'Amrith et de plusieurs tombeaux de Pétra, merlons qui sont devenus plus tard le couronnement habituel des murs arabes. On pourrait même trouver, dans les ruines fantastiques de Pétra, quelque réminiscence des monuments hindous, telle que la multiplicité des bandes horizontales formées d'entablements, corniches et piédestaux, bizarrement accumulés les uns sur les autres,

[1] De Vogüé. *Le Temple de Jérusalem.*

[2] On voit une suite de dômes sur un bas-relief du palais de Kujjundschik découvert et publié par M. Layard. *The Monuments of Niniveh.* London, 1849.

avec une hauteur totale qui dépasse de beaucoup celle des colonnes ou pilastres qui les soutiennent[1]. Et ce rapprochement n'aurait rien de forcé, puisque sous la domination romaine, « Palmyre au nord de la Syrie, Pétra au sud, étaient devenues les entrepôts du commerce de l'Europe avec l'Inde, la Chine et l'Arabie. A ces deux villes, en effet, aboutissaient les caravanes qui apportaient les parfums, les épices, les soieries, toutes ces productions de luxe que le monde romain demandait de plus en plus à l'industrie asiatique[2] ».

Ainsi, non seulement à cause de sa position géographique et de ses vicissitudes politiques, mais encore par suite de relations commerciales étendues et lointaines, la Syrie se trouvait exposée à des influences artistiques d'origines très diverses, influences dont l'action était favorisée aussi bien par la variété des races composant la population que par l'esprit alerte et délié de celle-ci et la facile tolérance de l'art grec. De là cette architecture pleine de verve, originale par sa fantaisie, qui, dans les monuments d'apparat, se montre riche et pompeuse au plus haut degré, tandis qu'on la voit, dans les édifices d'un usage courant, adroite, inventive, judicieuse, faire preuve d'excellentes qualités pratiques.

L'Asie Mineure paraît avoir également ressenti, jusque dans ses provinces grecques, riveraines de la mer Egée, quelque chose des influences artistiques qui apparaissent dans les monuments de la Syrie. C'est du moins ce que semblent annoncer les formes étrangères à l'art classique de la Grèce, que l'on a reconnues, non sans surprise, dans les débris récemment explorés du temple d'Apollon didyméen à Milet et du temple de Diane à Ephèse. Au reste, des monuments plus anciens, les tombeaux phrygiens et lyciens, montrent que l'art primitif de l'Asie Mineure se rattachait par maint caractère aux architectures des autres régions de l'Asie occidentale.

Ces indications suffisent pour l'objet de notre étude : elles montrent que l'art de la Grèce, propagé en Asie par l'influence de la civilisation hellénique et par les conquêtes d'Alexandre, se modifia au contact de l'art oriental, et que cette transformation s'est continuée sous la domination romaine. Il en résulta, non seulement que l'architecture gréco-romaine de la Syrie et des autres provinces asiatiques prit un caractère particulier, mais encore, grâce à l'unité d'organisation du monde romain, dont toutes

[1] La disposition dont il s'agit s'observe dans la grande façade située immédiatement à gauche de celle, bien connue, qui porte en son milieu un édicule circulaire en forme de lanterne.

[2] De Vogüé. *Architecture de la Syrie centrale*, p. 12.

les parties étaient solidaires l'une de l'autre, que cette école asiatique put à son tour exercer une action sur l'architecture des provinces européennes et notamment sur celle de l'Italie. Et par là se constituèrent peu à peu les éléments du style byzantin, dont nous étudierons dans le chapitre suivant la formation et les premiers développements.

CHAPITRE II

DE LA CHUTE DE L'EMPIRE ROMAIN A L'INVASION DES LONGOBARDS
DOMINATION DES GOTHS — STYLE BYZANTIN

La ruine de l'empire d'Occident ne changea presque rien à la situation de l'Italie. Odoacre, son nouveau maître, s'était servi de l'armée, composée de mercenaires barbares, pour faire cette révolution. Il récompensa les soldats en leur distribuant le tiers des biens des Italiens. Du reste, l'organisation civile et administrative resta la même. L'empereur de Constantinople et le sénat romain continuèrent à jouir des vaines prérogatives d'une autorité purement nominale. Ravenne demeura la capitale de l'Italie.

Domination des Ostrogoths. — Le pouvoir fondé par Odoacre n'était pas enraciné assez solidement pour qu'il pût se maintenir au milieu des bouleversements d'une époque si tourmentée. Aussi fut-il bientôt renversé par l'invasion des Ostrogoths. La conquête et la domination de ce peuple présentent un caractère de modération et de respect pour le passé qui les distingue de celles de presque tous les autres barbares envahisseurs de l'empire. Théodoric, qui conduisit les Ostrogoths en Italie, avait été élevé à la cour de Constantinople. Il y avait pris un goût très vif pour la civilisation romaine qu'il appréciait avec une élévation et une délicatesse d'esprit très remarquables chez un barbare. Amalasonthe, sa fille, qui régna après lui, se montra

admiratrice encore plus passionnée de cette civilisation. Mais les Goths n'étaient pas encore capables de s'accoutumer à une vie calme et policée; et quant aux Romains, non seulement leur culture très avancée, mais encore l'orgueil de leur grandeur passée les éloignaient des barbares. Habitués à changer souvent de maîtres, ils regardaient la domination des Goths comme passagère, et ils attendaient leur délivrance de l'empereur de Constantinople avec lequel ils entretenaient de fréquentes relations.

En outre, les Ostrogoths étaient ariens, et Théodoric, quoique très tolérant pour les orthodoxes, fut pendant toute la durée de son règne le soutien le plus puissant et le plus zélé de l'arianisme. La différence des croyances formait un obstacle presque insurmontable à la fusion des deux races dans un pays essentiellement orthodoxe, comme l'était déjà l'Italie à cette époque.

Néanmoins, si les Ostrogoths avaient accompli leur conquête comme firent plus tard les Longobards; si, comme ce peuple, ils avaient imposé un joug de fer aux populations vaincues, et extirpé tous les principes de l'organisation romaine pour y substituer leurs coutumes nationales, peut-être eussent-ils réussi, à force de violence, à fonder une puissance durable. Mais telle ne fut pas leur conduite. Il semble, au contraire, que les Ostrogoths aient montré trop de modération et d'humanité, et que leur ruine puisse être imputée en partie aux ménagements qu'ils gardèrent.

Influence exercée par les Ostrogoths sur l'architecture. — L'influence exercée par les Ostrogoths sur l'architecture italienne correspond au caractère politique de leur domination. Ils ne firent point d'innovations et se bornèrent à suivre les voies précédemment ouvertes.

Théodoric signala son règne par la protection éclairée qu'il donna aux arts. Il arrêta la destruction des monuments anciens, institua une commission chargée de veiller à leur conservation, et lui-même contribua de ses propres deniers à leur entretien. A Rome, le théâtre de Marcellus fut confié aux soins de Symmaque, les cloaques furent réparés et les aqueducs remis en état de servir. « Nous sommes, disait Théodoric, débiteurs de ces beaux monuments aux anciens, mais nous en payerons le prix en les restaurant et les rajeunissant. » Ce qu'il fit à Rome, Théodoric l'accomplit également dans les autres villes de son royaume. Il voulait que les monuments fussent scrupuleusement restaurés dans leur style primitif; preuve de goût bien remarquable chez un barbare, et que trop souvent des hommes beaucoup plus policés n'ont pas su donner. Théodoric ne se borna point à conserver les monuments anciens; il en fit

bâtir un grand nombre de nouveaux, palais, thermes, aqueducs, surtout à Ravenne et à Vérone, ses résidences, et aussi à Pavie dont l'importance date de cette époque. Plusieurs forteresses furent construites pour garder les défilés des Alpes et des Apennins. Les murs de Rome furent mis en état de défense.

Malheureusement, il ne reste presque rien de tous ces monuments. Si quelques-uns subsistent encore, il est impossible, faute de documents, et seulement d'après le caractère de leur architecture, de les distinguer de ceux de la décadence romaine. Le seul monument authentique et complet qui nous reste des Ostrogoths, est le mausolée de Théodoric, bâti à Ravenne au commencement du sixième siècle[1]. Son architecture, dont la reconstitution, en ce qui concerne certains membres extérieurs et accessoires du premier étage, n'a pas encore été faite d'une manière définitive, ne paraît vraiment originale que par la vigueur du caractère. La gigantesque coupole monolithe, du poids d'environ cent quatre-vingt tonnes, qui couvre l'édifice, prouve une recherche de grandiose, une persévérance de travail et une habileté mécanique qui font le plus grand honneur au règne de Théodoric. Les ruines du palais de ce prince à Ravenne, et le baptistère de Florence, dont on attribue avec assez de vraisemblance les parties anciennes à l'époque des Goths[2], ne révèlent, comme le mausolée de Théodoric, aucun style particulier. L'architecture du palais de Ravenne procède de celle du palais de Spalatro.

On a prétendu, cependant, que les Goths avaient apporté des rives du Danube les éléments d'une architecture originale, qu'ils auraient ensuite développée en Italie et au midi de la Gaule[3]. Cette opinion ne repose que sur des textes fort vagues : aucune preuve matérielle n'existe à son appui. On vient de voir, au contraire, que les rares monuments laissés par les Goths paraissent la démentir.

Le principal argument que l'on invoque en faveur de cette prétendue architecture, c'est que les Goths étaient ariens très zélés et que, comme tels, ils durent adopter pour leurs églises un type différent de celui des orthodoxes[4]. Mais si l'on en juge par l'exemple des sectes chrétiennes postérieures à celle d'Arius, et dont il reste des temples, comme aucune d'elles n'a produit une architecture religieuse qui lui appartînt en propre, il serait surprenant que la secte arienne se fût, par exception, montrée

[1] Voyez les dessins du mausolée de Théodoric dans les ouvrages déjà cités d'Isabelle et de Hübsch.

[2] San Quintino, *Dell' Italiana architettura durante la dominazione longobarda*, p. 291 et suivantes. — Ricci, *Storia dell' architettura in Italia*, t. I, p. 123.

[3] Troya. *Codice diplomatico longobardo*, part. IV, p. 23 et suivantes.

[4] *Idem*, p. 47, 48, 50, 51, etc

créatrice. L'histoire cite d'ailleurs un certain nombre d'églises ariennes qu'une simple dédicace a suffi pour rendre au culte orthodoxe[1]. On ne voit pas qu'à la chute de l'arianisme les églises de ce culte aient été transformées ou détruites; et pourtant les mêmes motifs qui auraient porté les ariens à bâtir des églises différentes de celles des orthodoxes devaient ensuite déterminer ceux-ci à transformer ou à détruire les églises ariennes[2]. Leur conservation à Ravenne, à Pavie, et même à Rome, prouve qu'elles ne différaient pas des églises orthodoxes.

Conquête des Grecs. — Style byzantin. — Si les Goths n'exercèrent pas d'influence sur l'architecture italienne, il en fut autrement des Grecs, qui, durant leur lutte contre les Ostrogoths, et après s'être rendus maîtres de l'Italie, y propagèrent le style byzantin.

Ce style venait à peine de se constituer. Son introduction, loin de rencontrer aucune difficulté, répondait aux nouvelles tendances artistiques, qui, depuis la fin du troisième siècle, s'étaient manifestées en Italie, principalement dans la région septentrionale. L'architecture byzantine avait étendu ses racines jusque dans ce pays; et nous avons vu, dans le chapitre précédent, par l'exemple du Baptistère de Ravenne et du Mausolée de Placidie, que, dès le milieu du cinquième siècle, elle s'y trouvait en voie de formation. Devancée par l'empire grec dans l'accomplissement de cette évolution artistique, l'Italie était prête à profiter des progrès plus rapides réalisés dans la contrée voisine.

L'architecture byzantine passe à juste titre pour s'être organisée à Constantinople. Parmi les causes qui amenèrent ce résultat, il faut citer d'abord la création même de la nouvelle capitale, qui bientôt fit perdre à Rome, trop menacée par les Barbares, la suprématie politique et intellectuelle. Constantinople devint le foyer de la civilisation gréco-romaine. Là se produisit le mouvement d'idées le plus actif, se rassemblèrent les meilleurs artistes et s'accumulèrent les ressources de toute sorte. Aussi l'architecture byzantine a-t-elle dû s'y constituer dans Sainte-Sophie de même que l'architecture purement romaine avait, dans la ville de Rome, marqué son avènement par le Panthéon, que, plus tard, le style ogival s'est manifesté à Notre-Dame de Paris,

[1] Ricci. *Storia dell' architettura in Italia*, t. I, p. 101 et suivantes

[2] La destruction des églises ariennes ne prouverait pas non plus que ces eglises aient offert les caractères d'un style particulier; car elle aurait eu naturellement pour cause, soit la violence des passions religieuses, soit l'existence de dispositions par trop spéciales à la secte arienne. Or une différence de disposition est loin d'impliquer une différence de style.

et même, pouvons-nous ajouter, que l'architecture lombarde a pris sa forme, dans l'église milanaise de Saint-Ambroise. Le type primitif d'un style se rencontre presque toujours dans la métropole du pays d'origine.

Les innovations dans les formes architecturales, et notamment les applications plus étendues et plus variées de l'arcade, ont pu s'introduire et se développer à Constantinople encore plus aisément qu'en Italie. De même, les nouvelles formes et les nouveaux procédés de construction des voûtes trouvèrent toute facilité pour se répandre dans la capitale du Bas-Empire. Il ne serait même pas impossible que Constantinople eût, à cet égard, pris de bonne heure la direction du mouvement de transformation et de progrès [1].

La métamorphose d'une ville de médiocre importance en une grande capitale nécessita d'énormes travaux qui absorbèrent une immense quantité de matériaux. Or la nature même du terrain sur lequel est bâti Constantinople en rend les environs assez pauvres en pierres de taille, tandis qu'ils fournissent facilement des moellons et des briques [2]. On fut donc conduit à employer surtout les maçonneries en petits matériaux, qui étaient le mieux en rapport avec les ressources locales, et donnaient aussi le moyen d'achever plus rapidement des travaux considérables.

[1] Les voûtes de deux citernes existant à Constantinople et qui remontent peut-être à l'époque de Constantin sont des calottes sphériques sur pendentifs. — Ce renseignement m'a été donné par M. Choisy.

[2] Je dois ce renseignement à M. Béral, ingénieur des mines, en mission à Constantinople. L'intérêt qu'il présente m'engage à le donner avec plus de détails, tel qu'il m'a été adressé.

La ville de Constantinople se trouve placée à la rencontre des terrains tertiaire et dévonien, qui s'étendent, le premier du côté de l'ouest vers la mer de Marmara et le détroit des Dardanelles, et le second du côté de l'est, vers le Bosphore et la mer Noire. Le terrain tertiaire donne quelques bonnes pierres à bâtir, entre autres celles que l'on tire des carrières de Makri-Kéni ; mais le terrain dévonien ne fournit guère que des moellons calcaires et des marbres de prix provenant les uns des collines qui longent le Bosphore, et les autres des carrières de Panderma, dans le golfe d'Ismid, ou de celles des îles de Marmara. Ces matériaux de la formation dévonienne sont très durs, très compacts et d'une exploitation fort difficile. En somme, les environs de Constantinople offrent assez peu de ressources en pierres de taille : on n'y trouve pas, comme dans ceux de la plupart des grandes villes devenues célèbres par leurs monuments, des gisements abondants et facilement exploitables d'une bonne pierre à bâtir.

Si les Turcs ont employé la pierre pour leurs édifices publics, cela tient sans doute aux deux causes suivantes : d'abord, ils n'ont jamais été grands constructeurs de monuments ; en second lieu, les ressources locales leur ont suffi d'autant plus aisément que les meilleures carrières, celles de Makri-Kéni, inutiles aux particuliers qui ne bâtissent qu'en bois et en matériaux légers, ont été presque entièrement accaparées par le gouvernement.

Un fait qui prouve mieux qu'aucun autre la rareté des pierres de taille aux environs de Constantinople, c'est qu'aujourd'hui, la plupart des pierres employées dans cette ville, principalement à Péra, proviennent des îles de l'archipel grec.

Les argiles propres à la fabrication des briques sont au contraire très communes. On en trouve, soit dans les terrains tertiaires, soit sur les rives du Bosphore dans les terrains d'alluvion des vallées dévoniennes, soit à Constantinople même au fond du port de la Corne d'or.

Il est en Europe une autre capitale qui offre avec Constantinople de grandes analogies sous le rapport de la rapidité de la construction et de la nature des matériaux employés. C'est la ville de Saint-Pétersbourg où, non seulement les maisons particulières, mais aussi les établissements de la couronne sont bâtis en briques, faute de pierres d'un usage courant.

Il eût été trop long et trop dispendieux de chercher au loin les blocs de pierre nécessaires à la masse des édifices. D'ailleurs la détresse et l'inertie des populations des campagnes ne permettaient presque plus de se les procurer. La prospérité de l'empire était, à cette époque, concentrée dans la capitale ou dans quelques métropoles; et la plupart des provinces, accablées d'impôts, ravagées de temps à autre par les barbares, végétaient misérablement. L'exploitation des carrières était à ce point abandonnée qu'à Rome et dans beaucoup d'autres villes de l'empire, on démolissait les constructions anciennes pour élever les nouvelles[1].

On ne pouvait pas, de cette manière, trouver à Byzance des ressources suffisantes. Et l'idée de prendre ailleurs des matériaux tout préparés et de les transporter par mer jusqu'à Constantinople n'était guère réalisable, excepté pour certains matériaux de luxe, tels que les colonnes et les marbres précieux. Ainsi, non seulement la nature particulière du terrain sur lequel est bâti Constantinople, mais encore le besoin de construire vite, joint à la difficulté de tirer la pierre de taille soit des contrées voisines, soit de provinces maritimes plus éloignées, sont des circonstances qui justifient la préférence accordée aux maçonneries en petits matériaux.

Au reste, dans le même but, c'est-à-dire pour élever très vite et solidement des édifices considérables, on avait déjà, dans une époque de puissance et de richesse extraordinaires, construit, en petits matériaux, les colossales bâtisses des Thermes. Il n'y avait, par suite, qu'à continuer sous ce rapport la tradition romaine; et, conséquence obligée d'un pareil système de construction, les revêtements et les placages jouèrent aussi le rôle essentiel dans la décoration intérieure des édifices byzantins. Ce que nous avons dit à ce propos dans le chapitre précédent nous dispense de nous arrêter ici sur le même sujet, d'autant plus que nous rencontrerons bientôt l'occasion d'y revenir avec de nouveaux développements.

Après avoir indiqué les causes principales qui amenèrent la formation du style byzantin, il nous faut apprécier les caractères distinctifs de ce style. Le meilleur moyen d'y parvenir est d'étudier ses plus notables monuments, à commencer par Sainte-Sophie de Constantinople, où l'architecture byzantine s'est manifestée de la manière la plus complète et la plus grandiose. Nous dirons ensuite quelques mots des églises bâties dans les provinces orientales, soit à l'époque

[1] Ce fait est attesté, non seulement par l'exemple d'édifices connus, tels que l'arc de Constantin, mais encore par les lois que dût faire l'empereur Majorien pour assurer la conservation des monuments anciens.

de Justinien[1], soit depuis, et nous terminerons par l'étude des églises byzantines construites pendant le sixième siècle au nord de l'Italie, ce qui nous ramènera à notre sujet.

En traitant de ces divers monuments du style byzantin, nous n'entreprendrons pas de les décrire complètement. Il nous importe seulement d'examiner leurs traits distinctifs, c'est-à-dire les particularités de la disposition, de la construction et de la décoration qui leur impriment une physionomie spéciale. Pour le reste, nous ne pouvons mieux faire que de renvoyer aux ouvrages qui donnent les dessins de ces monuments en même temps que leur description détaillée.

Sainte-Sophie de Constantinople[2]. — Disposition. — (Voy. sur la planche 1 le plan pris au rez-de-chaussée.) Tout l'édifice est couvert par des voûtes[3]. Une vaste coupole, portée sur des pendentifs, s'élève au milieu de la nef principale. Le carré qu'elle surmonte est allongé par deux hémicycles de même diamètre, dont les demi-voûtes hémisphériques contre-boutent la coupole à l'est et à l'ouest. Quatre niches semi-circulaires, ouvertes sur les côtés de ces deux hémicycles, achèvent de dessiner à peu près le rectangle allongé qui compose la grande nef. Les portes d'un côté et l'abside de l'autre occupent le fond des hémicycles. Quant aux bas-côtés, ils sont compris entre la nef centrale et le mur d'enceinte rectangulaire, presque carré, circonscrit aux supports des voûtes principales. Les gros contreforts qui soutiennent la coupole au nord et au midi les partagent chacun en trois compartiments ; mais, grâce à de larges ouvertures percées dans l'épaisseur des contreforts, ces trois compartiments forment une seule galerie, que des colonnes achèvent de séparer de la grande nef. Les deux narthex et l'atrium n'offrent rien de particulier dans leur arrangement.

Quoique la disposition de Sainte-Sophie, considérée en détail, semble fort compli-

[1] Justinien donna une grande impulsion à la construction des monuments religieux. La longueur de son règne qui dura quarante-deux ans, de 519 à 561, les richesses et la puissance que lui procurèrent plusieurs guerres heureuses, lui permirent de bâtir des églises dans presque toutes les villes de son empire, et particulièrement à Constantinople où il en fit élever un grand nombre. Procope donne la description de la plupart de ces monuments.

C'est sous le règne de Justinien, que, grâce à des circonstances si favorables, l'architecture byzantine paraît s'être constituée, et qu'elle réalisa en même temps ses types les plus achevés.

[2] Voir pour la description de Sainte-Sophie : Salzenberg, *Altchristliche Baudenkmaler von Constantinopel*, Berlin, 1854, et le *Traité d'architecture* de M. L. Reynaud, t. II, p. 233 et suivantes. L'église de Sainte-Sophie, fondée en 532, a été consacrée une première fois le 26 décembre 537, et une seconde fois vers 559, après l'achèvement de tous les travaux. — Anthémius de Tralles et Isidore de Milet ont été les architectes de ce monument.

[3] La crainte des incendies qui, dès cette époque, étaient très fréquents à Constantinople, paraît avoir été une des causes qui le firent voûter dans toutes ses parties.

quée, elle produit un effet d'ensemble saisissant. Les éléments si divers qui la composent, coupole, demi-voûtes sphériques, voûtes d'arête, colonnes, piliers, contreforts, sont combinés de la manière la plus heureuse et la plus originale; et, en même temps, la forme basilicale reste parfaitement marquée.

Mais, si le plan appartient au type de la basilique, il n'en est pas de même en ce qui concerne l'aspect général du monument. La partie dominante, celle qui captive les regards et absorbe l'attention est la grande coupole centrale, très largement éclairée et magnifiquement décorée. L'abside n'est mise en évidence ni par sa dimension, ni par la richesse plus grande de ses ornements. Elle ne produit guère plus d'effet que l'une des quatre niches qui flanquent les hémicycles. Les bas-côtés, largement ouverts sur la coupole, le sont fort peu vers le sanctuaire. Tout l'intérêt se rapporte donc à la coupole, et l'abside, réduite à faire pendant à l'entrée principale, ne joue qu'un rôle secondaire.

Dans les basiliques latines, au contraire, les trois nefs forment comme trois avenues dont l'ordonnance uniforme conduit le regard et la pensée jusqu'à l'abside. L'effet grandiose de l'arc triomphal, les mosaïques qui décorent ses tympans et celles qui ornent la voûte du sanctuaire, désignent celui-ci comme la partie essentielle de l'édifice. Il y a harmonie parfaite entre le caractère de l'architecture et la pensée religieuse qu'il doit interpréter.

Si l'expression morale est différente à Sainte-Sophie, il faut l'attribuer au changement radical apporté dans la structure de l'édifice, à la coupole centrale, à l'amplitude des divisions établies dans la nef, à la vaste étendue des voûtes qui correspondent à ces divisions, en un mot, à la substitution de l'organisme des grandes salles voûtées des Thermes à celui de la basilique à colonnes. Ce dernier type s'était imposé dans la période de début, mais on revint à l'emploi des grandes voûtes quand les ressources le permirent. Les Grecs aimaient le luxe et la pompe. Une ordonnance aussi simple que celle des basiliques latines ne leur eut guère convenu pour un édifice dont la beauté et la magnificence devaient être sans égales.

Construction. — A part la portion des piliers de la coupole qui porte directement cette voûte, à part aussi une assise générale de soubassement et une autre assise placée à la naissance de la coupole, qui sont en pierre, tout le gros œuvre de l'édifice paraît être en briques.

Les voûtes consistent surtout en voûtes sphériques de diverses sortes : coupole

sur pendentifs, demi-voûtes sphériques ou culs-de-four, calottes sphériques sur pendentifs et en voûtes d'arête, dites *dômicales*, surhaussées et arrondies au sommet. Dans ces dernières, les arêtes, bien marquées aux naissances, s'effacent peu à peu de manière à se perdre au sommet. Ainsi furent disposées, au rez-de-chaussée, les voûtes collatérales. Celles du gynécée, surhaussées davantage, sont des calottes sphériques sur pendentifs.

Bien différentes des voûtes romaines, quant aux conditions de stabilité, celles de Sainte-Sophie, bâties en briques avec une faible épaisseur, ne se maintiennent point en équilibre à la façon d'un bloc de forme invariable, simplement posé sur ses appuis. Faute d'une épaisseur suffisante, elles tendent à s'effondrer en renversant au dehors leurs appuis; et ceux-ci, soumis à l'action d'une poussée oblique, remplissent la double fonction de porter la voûte et de la contre-bouter. Cette dernière sujétion complique singulièrement la détermination de la forme et des dimensions des piliers. Le problème de l'équilibre des voûtes se pose alors avec toutes ses difficultés ; et la voûte moderne, légère, appareillée, poussant au vide, formant en quelque sorte, avec son support, un système articulé, supplante à jamais, depuis l'avènement du style byzantin, les massives concrétions monolithes de l'architecture romaine.

Excepté dans la galerie supérieure du narthex, les berceaux ne jouent guère, à Sainte-Sophie, qu'un rôle auxiliaire : ils accompagnent par côtés les voûtes sphériques à pendentifs et les voûtes d'arête dômicales. Par suite de leur surhaussement et de leur forme, ces deux espèces de voûtes exercent des poussées dans toutes les directions; et c'est pour résister à ces actions rayonnantes qu'on les a cantonnées de berceaux qui les maintiennent latéralement. Ceux-ci reportent les pressions qu'ils reçoivent sur les supports angulaires, auxquels, en définitive, s'applique forcément toute la poussée. (Voyez à ce sujet les explications données aux pages 135 à 138 de la seconde partie de l'ouvrage).

La coupole centrale est élevée sur quatre immenses pendentifs. De petits contreforts extérieurs, placés à son pied, sont fort bien disposés pour lui donner de l'assiette et laisser, en même temps, passer la lumière par les fenêtres pratiquées dans leurs intervalles. Coupole et pendentifs s'appuient de deux côtés, au nord et au midi, sur de robustes arcs plein cintre, qui joignent ensemble les piliers principaux. A l'est et à l'ouest, les têtes des grandes demi-voûtes sphériques jouent le même rôle que ces berceaux. Outre les principaux appuis, situés aux angles du carré qu'abrite la coupole, il existe encore quatre gros piliers, disposés deux par deux de chaque côté de l'abside

et du passage qui conduit aux portes. Ces derniers soutiens et les appuis de la coupole, unis entre eux par des berceaux ou des culs-de-four, reçoivent les retombées des grandes demi-voûtes sphériques. Huit piliers portent ainsi toute la couverture maçonnée de la maîtresse nef. Leurs intervalles sont occupés par des cloisons percées d'arcades et de fenêtres.

Les supports des voûtes collatérales hautes et basses sont disposés avec beaucoup d'art et d'originalité. Chacun d'eux comprend deux parties, à savoir : une colonne placée à l'angle, qui porte le poids du quart de la voûte, et une portion de mur, située à quelque distance, qui fait office de contrefort et résiste à la poussée. Ces appuis soutiennent en même temps les retombées des berceaux construits sur les côtés de la voûte. La colonne est reliée à la muraille, c'est-à-dire aux pilastres ou éperons de cette muraille, par deux arcs plein cintre, véritables arcs-boutants, qui font pénétration dans les naissances des berceaux. Et ces derniers sont eux-mêmes contre-boutés aux encoignures par les mêmes moyens que la voûte centrale.

On voit, par les détails qui précèdent, que le système de construction de Sainte-Sophie, analogue dans ses traits principaux à celui des grandes salles voûtées des Thermes, consiste à recevoir sur un petit nombre de supports très robustes le poids et la poussée des voûtes. Les dispositions prises pour soutenir les voûtes des bas-côtés, révèlent une habileté de construction et une science de calcul remarquables. On y trouve le principe des arcs-boutants et des contreforts appliqué avec mesure et intelligence, car les uns et les autres sont agencés de manière à accroître la surface couverte et à introduire de la variété dans les formes intérieures de l'édifice.

Pour terminer ce qui concerne le mode de construction de Sainte-Sophie, il reste à parler des fenêtres, dont les unes sont percées au pied des voûtes de la nef principale, et les autres dans les cloisons placées entre les différents supports des voûtes. Les bandeaux de ces fenêtres sont à plein cintre ou en arc de cercle, et des meneaux en marbre partagent les plus grandes en plusieurs compartiments. La multiplicité des fenêtres et la petitesse relative de leurs divisions donnent de l'échelle aux vastes baies où elles sont logées et de la grandeur au monument.

Décoration. — La décoration de Sainte-Sophie, exclusivement réservée pour l'intérieur, n'est pas moins originale que le système de construction. L'ensemble en est grandiose et largement entendu. Dans la nef principale, une corniche en marbre règne sur toute la longueur, à la naissance des voûtes : au-dessous, la décoration est

en marbre; au-dessus elle est en mosaïque : les parties qui supportent se distinguent nettement ainsi de celles qui sont portées. Il en est de même aux deux étages de galeries.

Les Grecs ont excellé dans l'appropriation des mosaïques en petits cubes de verre de couleur à la décoration des grandes surfaces lisses et particulièrement à celle des voûtes. Ils paraissent avoir inauguré l'usage des fonds d'or, dont l'éclat métallique et changeant produit des effets si intenses et si variés. Sur le fond se détachent des bandes vivement coloriées, tracées suivant des lignes de division simples et régulières. Les compartiments qu'elles dessinent sont occupés, soit par des rinceaux, soit par des figures traitées dans un style très calme et sans la moindre apparence de relief. La mosaïque ainsi entendue, loin de dissimuler les formes des voûtes, les fait au contraire ressortir davantage. A Sainte-Sophie, la décoration la plus riche est réservée pour la coupole, pour ses pendentifs et pour la surface des grands arcs cintrés du nord et du midi. On voit que c'est toujours sur la coupole qu'est concentré l'effet.

Au-dessous de la corniche de couronnement, les parois sont revêtues de placages en marbre. Il y en a de deux espèces : de grandes dalles unies ou veinées sur les parements des supports, et des mosaïques en marbre de couleur dans les tympans des arcs et dans les frises. Ici encore, le parti de la décoration se rapporte parfaitement à celui de la construction. Les mosaïques en marbre représentent d'élégantes arabesques et des enroulements de feuillages finement découpés : elles sont encadrées dans les tympans par des archivoltes à moulures très fines ou des bordures en mosaïque, qui se détachent peu du motif central. Il en résulte une apparence comparable à celle d'un riche et ample vêtement qui indiquerait seulement, sans les accuser, les formes qu'il enveloppe. Toute la décoration de Sainte-Sophie offre ce même caractère. Partout les lignes sont réduites presque à des contours pour ne rien ôter à l'effet des surfaces.

Les sculptures des chapiteaux et des corniches sont en harmonie parfaite avec l'ensemble de la décoration. Ces sculptures, fines et délicates, n'offrent ni reliefs prononcés, ni motifs accentués. Comme les revêtements en marbre et en mosaïque, elles sont purement superficielles.

Les chapiteaux méritent de fixer l'attention par l'originalité de leur type. Leur corps présente la forme d'une corbeille évasée, presque aussi haute que large, circulaire à la base et carrée au sommet, avec de petites volutes très peu saillantes aux angles du carré. Il repose sur le fût de la colonne par une épaisse astragale, et il

est surmonté d'un tailloir vigoureusement accusé dont la saillie augmente la surface d'appui des arcs qui viennent y retomber. La forme massive de ce chapiteau convient au genre de construction qu'il supporte : son évasement considérable relie bien la maçonnerie grossière des arcs avec le fût de la colonne. Le tailloir surtout joue un rôle spécial au point de vue de la stabilité. Aussi verrons-nous que, dans les constructions byzantines, on l'a séparé en général du corps du chapiteau. Il forme alors un membre particulier de la colonne que l'on appelle *sommier* ou *dosseret*.

Églises byzantines de l'Orient. — Les églises byzantines encore subsistantes en Orient sont nombreuses et intéressantes. Nous n'avons guère à parler que de leurs dispositions, car ce qui a été dit de la construction et de la décoration de Sainte-Sophie nous dispense d'entrer dans de nouveaux détails sur des sujets analogues.

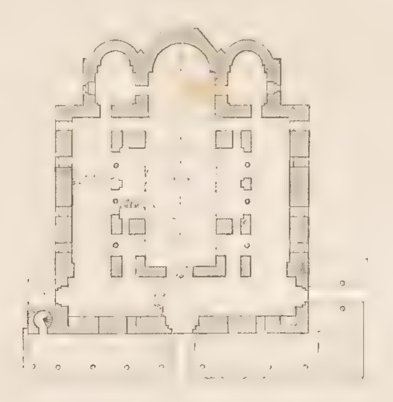
Les monuments dont nous avons à nous occuper peuvent se partager en trois classes suivant qu'ils ont pour types : en premier lieu, l'église de Sainte-Sophie, c'est-à-dire la *basilique byzantine voûtée*, caractérisée par la coupole centrale; en second lieu, la *rotonde simple* ou *annulaire* également voûtée ; et enfin la *basilique latine* recouverte par une toiture en charpente. Nous allons passer en revue quelques-unes des principales églises appartenant à chacune de ces trois classes.

Basiliques byzantines voutées. — Parmi ce genre d'édifices, nous citerons en première ligne Sainte-Sophie de Thessalonique[1], dont les dispositions dérivent assez simplement de celles de Sainte-Sophie de Constantinople.

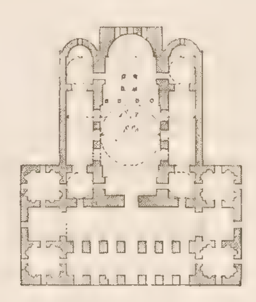
Comme dans ce dernier monument, la coupole centrale repose par des pendentifs sur une base carrée : seulement les deux hémicycles de l'est et de l'ouest sont remplacés par des espaces rectangulaires voûtés en berceau, et les cloisons qui ferment au nord et au midi les intervalles des piliers de la coupole, au lieu d'être placées immédiatement contre le carré circonscrit à la base de celle-ci, sont reculées jusqu'aux extrémités des piliers. Il résulte de là que le vaisseau principal offre la figure d'une croix à courtes branches, et que la coupole s'élève entre quatre voûtes en berceau qui maintiennent vigoureusement sa base. C'est là une disposition très convenable et très judicieuse. On peut même dire qu'elle est pleinement satisfaisante, car la structure de l'édifice se trouve en harmonie parfaite avec les conditions de

[1] Voir Texier, *Architecture byzantine*. — Suivant cet auteur, Sainte-Sophie de Thessalonique pourrait être attribuée aux dernières années du règne de Justinien. Le plan donné ci-dessous est une réduction de celui qu'a publié M. Texier.

stabilité de la coupole qui en est le motif dominant et caractéristique. Les bas-côtés sont compris entre les murs de l'enceinte extérieure et les côtés du rectangle circonscrit aux piliers des voûtes centrales. Ils se retournent du côté de l'ouest pour former le narthex.



L'église Saint-Nicolas de Myra [1] offre aussi la division en trois nefs avec la coupole centrale et une enceinte à peu près carrée. On y trouve une des dispositions favorites de l'architecture byzantine : à savoir la coupole centrale flanquée de quatre petites coupoles placées aux extrémités des bas-côtés. Chacun de ceux-ci se termine par une abside. Le narthex et l'exonarthex sont très largement développés et se trouvent accompagnés de dépendances considérables.



Saint-Bardias de Thessalonique [2], l'église des Saints-Apôtres également à Thessalo-

[1] Voir Texier, *Architecture byzantine*. — Le plan que nous donnons est emprunté à cet ouvrage.
[2] Église du dixième siècle. — Texier, *Architecture byzantine*.

nique et les églises de la Mère-de-Dieu et du Dieu-Tout-Puissant à Constantinople[1] sont bâties sur le même type que Saint-Nicolas de Myra. Ils n'en diffèrent que par l'arrangement des parties accessoires et par des dispositions de détail peu importantes. A Saint-Clément d'Ancyre, il n'y a, outre la coupole centrale, que deux petites coupoles placées aux extrémités des bas-côtés, en avant des absides. Il en est de même à une église située entre Smyrne et Sardes, près d'une ville ruinée dont on ignore le nom[2].

Les églises byzantines de la Grèce, quoique extrêmement petites[3], sont pour la plupart divisées en trois nefs comme celles dont nous venons de parler. Elles ont également la coupole centrale appuyée par des pendentifs sur une base carrée, et leur enceinte forme un rectangle à côtés presque égaux. Chacune des nefs se termine par une abside, et il y a constamment un ou deux narthex. Nous citerons comme exemples de cette disposition l'ancienne église métropolitaine d'Athènes, les églises des Incorporels, de Saint-Théodore, de Kapnikarea et de Saint-Taxiarque à Athènes, celles de la Vierge à Mistra et de Samari en Morée. A Saint-Nicodème d'Athènes et à l'église du monastère de Daphni, le vaisseau principal consiste simplement dans l'espace carré que surmonte la coupole, et les trois absides viennent s'ouvrir sur le côté oriental de ce carré.

Quelques-uns des monuments qui viennent d'être cités offrent un intérêt particulier, à cause du rôle décoratif qu'y jouent les procédés de construction. Les parements extérieurs des murailles et les archivoltes des baies y sont formés par des assises en pierre alternées avec plusieurs assises de briques. Les archivoltes se multiplient et se profilent en saillie les unes sur les autres. Enfin des briques variées de formes et de couleurs dessinent sur les murs des frises souvent fort élégantes. Ces divers caractères n'apparaissent que dans les constructions byzantines d'une époque avancée. Nulle part on ne les trouve plus nettement accusés qu'aux églises de la Mère-de-Dieu à Constantinople et des Saints-Apôtres à Thessalonique.

Nous venons de grouper autour de Sainte-Sophie de Constantinople un grand nombre d'églises byzantines qui ne paraissent pas, à première vue, lui ressembler beaucoup; mais comment serait-il possible que, par exemple, l'ancienne église

[1] L'église de la Mère-de-Dieu (Théotocos) construite à la fin du neuvième siècle a été rebâtie au douzième. Les deux églises jumelles du Dieu-Tout-Puissant (Pantokrator) sont de la première moitié du douzième siècle. — Voir Salzenberg, *Alt'christ. Bandenkm. von Const.*

[2] Cette dernière église et celle de Saint-Clément d'Ancyre ont été relevées par M. Texier. Leurs plans se trouvent dans l'ouvrage de Salzenberg.

[3] Voir Couchaud, *Choix d'églises byzantines en Grèce.* Paris, 1842.

métropolitaine d'Athènes, dont la coupole n'a pas trois mètres de diamètre intérieur, fût exactement la miniature de Sainte-Sophie, dont la coupole en a plus de trente. En changeant d'échelle, le type d'un monument se modifie forcément : si l'on augmente les dimensions, les formes se compliquent; et elles se simplifient, au contraire, d'autant plus qu'on fait plus petit. Il faut donc, pour comparer des édifices de grandeur et d'importance très différentes, négliger les accessoires et ne s'attacher qu'aux éléments essentiels. Or, si l'on recherche quels sont les caractères communs aux églises dont il vient d'être question, on reconnaît de suite qu'elles offrent toutes une coupole centrale, appuyée par des pendentifs sur une base carrée, qu'elles sont divisées en trois nefs et voûtées dans toutes leurs parties, enfin que leur enceinte forme un rectangle à côtés presque égaux sur lequel l'abside seulement fait saillie. Ces caractères suffisent pour constituer un type, car ils déterminent parfaitement, non seulement la disposition, mais encore la physionomie générale des édifices où ils se trouvent réunis. C'est donc à bon droit que nous avons rattaché ceux-ci à Sainte-Sophie, et que nous leur avons donné la dénomination générique de Basiliques byzantines voûtées.

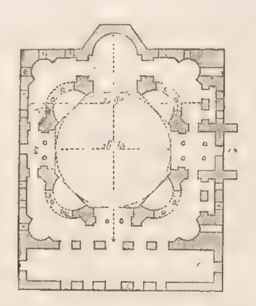
Peu importe que, dans les nefs, la voûte en berceau remplace plus ou moins les voûtes sphériques ou la voûte d'arête, qu'au lieu d'une seule abside, il y en ait trois, que des coupoles secondaires soient élevées aux encoignures de l'enceinte et même sur le narthex, que celui-ci soit simple ou double, que la coupole centrale porte sur des piliers ou sur des colonnes, etc.; toutes ces dispositions particulières ne constituent pas des différences essentielles : elles ne peuvent déterminer que des variétés ou des sous-divisions parmi les monuments du même genre.

Rotondes byzantines. — L'une des rotondes byzantines les plus intéressantes est Saint-Vital de Ravenne dont nous ne parlerons que plus loin. Parmi celles qui furent bâties dans les contrées orientales, la plus remarquable est l'église des Saints-Serge-et-Bacchus, élevée à Constantinople sous le règne de Justinien[1], antérieurement à Sainte-Sophie.

La coupole octogonale de ce monument est flanquée de quatre niches dont les axes sont à 45° sur ceux de l'édifice. Les renflements ainsi produits font la transition entre l'octogone central et le carré de l'enceinte extérieure ; des niches placées aux coins de

[1] Salzenberg, *Alt, christ. Baudenkmale von Constantinopel.* — Le plan donné ci-dessous est une réduction de celui qu'a publié Salzenberg.

celle-ci achèvent de compléter cette disposition. La coupole, d'un type fort original, présente, nous l'avons déjà dit, huit arêtes saillantes, qui séparent les uns des autres autant de fuseaux concaves. Malgré la forme carrée de son mur d'enceinte, l'église des



Saints-Serge-et-Bacchus appartient nettement au type des rotondes, parce que toutes ses parties sont groupées symétriquement autour d'une coupole à base octogonale.

A ce titre, Saint-Hélie de Thessalonique[1], disposée en forme de croix, avec des hémicycles aux extrémités de la branche du fond et des deux branches latérales, et un vaste narthex par-devant, peut aussi, jusqu'à un certain point, être considérée comme une rotonde.

La petite église de Saint-Hélie de Broussa[2] ressemble entièrement, sauf le narthex, aux rotondes simples de l'époque romaine ou des premiers temps du christianisme.

Basiliques couvertes en charpente. — Les dispositions nouvelles adoptées en Orient pour la construction des églises, dispositions que nous venons d'analyser sommairement, n'ont pas empêché les Grecs, surtout dans les commencements, de continuer à bâtir des basiliques couvertes en charpente. Il paraît, d'après les descriptions laissées par Procope, que Justinien en fit élever plusieurs, tant à Constantinople que dans les autres parties de son empire. Ces édifices étaient disposés comme les basiliques romaines. Leur décoration seule était byzantine, ainsi que nous verrons plus loin quand nous étudierons la basilique de Classe près de Ravenne.

Églises de style byzantin construites au sixième siècle dans l'Italie du Nord. — Le

[1] Monument du commencement du onzième siècle. — Les églises dédiées à saint Hélie recevaient en Orient la forme de rotonde, et on les bâtissait habituellement sur des pitons de montagne ou des lieux élevés. — Texier, *Architecture byzantine*.

[2] Église du milieu du treizième siècle. — Texier, *Architecture byzantine*.

style byzantin, complètement constitué, se manifesta en Italie sous la domination même des Ostrogoths, vers l'époque de la construction de Sainte-Sophie. A ce moment, comme on l'a déjà dit, les Italiens, jusque-là ménagés par leurs maîtres étrangers, n'étaient pas encore tout à fait asservis. Ils pouvaient se flatter de n'être qu'accidentellement séparés de l'empire, et conservaient l'espoir de s'y rattacher, pour vivre de nouveau sous le régime des institutions purement romaines. Aussi entretenaient-ils avec la cour d'Orient, surtout depuis les dernières années du règne de Théodoric, des rapports secrets et suivis. Les évêques et les papes eux-mêmes se rendirent fréquemment à Constantinople, soit comme ambassadeurs des rois goths, soit pour prendre part à des conciles. Ces relations multipliées, qui amenèrent la chute du royaume ostrogoth, eurent en même temps pour effet de faire pénétrer en Italie le style byzantin, tel qu'il s'était formé dans la capitale du Bas-Empire.

En l'année 525, l'évêque de Ravenne, saint Ecclesius, se rendit à Constantinople avec le pape Jean 1er. Il revint l'année suivante, et c'est à la suite de ce voyage que, avec l'assistance d'un personnage nommé Julianus Argentarius, il entreprit la construction de Saint-Vital[1]. La fondation de cette église peut donc avoir précédé de six ans celle de Sainte-Sophie ; mais le fait du voyage à Constantinople de saint Ecclesius confirme la présomption, déduite de l'observation du caractère artistique, que l'architecture du monument est d'origine orientale.

Saint-Vital a été terminé et consacré sous le pontificat de saint Maximien[2], qui occupa le siège de Ravenne de 546 à 556[3]. Justinien paraît avoir contribué à l'achèvement et à l'embellissement de cette église : on montre encore sur la mosaïque du fond de la tribune son image et celle de l'impératrice Théodora.

Pendant que l'on bâtissait Saint-Vital, l'évêque saint Ursicin (535-538) entreprit la construction de la basilique de Saint-Apollinaire in Classe[4]. Le même Julianus

[1] Agnellus, chroniqueur ravennais du neuvième siècle, qui a écrit les vies des évêques de Ravenne, donne sur l'érection de Saint-Vital les renseignements suivants. «*Ipsius temporibus Ecclesia B. Vitalis Martyris a Juliano Argentario, una cum ipso Præsule fundata est... Inchoatio vero ædificationis Ecclesiæ parata est ab Juliano postquam reversus est prædictus Ecclesius Pontifex cum Johanne Papa Romam de Constantinopoli cum cæteris Episcopis, missis a Theodorico in legationem sicut superius audistis... Sed sicut superius dixi in tempore ipsius Ecclesia B. Vitalis Martyris a Juliano Argentario constructa est. Nulla in Italia Ecclesia similis est in ædificiis et in mechanicis operibus.* » Muratori, *Rerum Italicarum Scriptores*. Mediolano, 1723. Tom. II, part. I. In Agnello, *Vita sancti Ecclesii*, p. 95

[2] « *Consecravit Ecclesiam B. Apollinaris Pontificis in Classe sitam et B. Vitalis Martyris in Ravenna... Et in tribuna B. Vitalis ejusdem Maximiani effigies, atque Augusti et Augustæ tessellis valde computatæ sunt.* » Muratori, *Rer. Ital. Script.* In Agnello, *Vita sancti Maximiani*, p. 107.

[3] Dates de la chronologie d'Amadési. Voir Tarlazzi, *Memorie sacre di Ravenna*, p. 503.

[4] « *Jussitque et ammonuit hic sanctus vir, ut Ecclesia B. Apollinaris ab Juliano Argentario fundata, et consummata*

Argentarius contribua à l'érection de cette basilique, qui fut consacrée par saint Maximien.

On voit, par les dates qui précèdent, que la construction de Saint-Vital et de Saint-Apollinaire s'est poursuivie pendant les luttes de Bélisaire et de Narsès contre les Ostrogoths : ce fait prouve mieux qu'aucun autre la modération et la tolérance de ces derniers. Il prouve aussi l'importance considérable et la puissance des évêques à cette époque, puisque ceux de Ravenne réussirent à élever des édifices si remarquables au milieu de guerres continuelles et de malheurs de toute espèce.

Le style byzantin ne paraît pas avoir limité son action à la seule ville de Ravenne : ainsi l'on voit encore à Milan les fondations d'une magnifique rotonde byzantine, dédiée à saint Laurent. Comme la description et l'étude de cet édifice se trouvent au commencement de la deuxième partie de notre ouvrage, nous n'en parlerons ici que pour mémoire et nous nous occuperons seulement de Saint-Vital et de Saint-Apollinaire in Classe. Ces deux monuments, les plus authentiques, les mieux conservés et les plus importants, sans contredit, de tous ceux que le style byzantin ait laissés au sixième siècle dans l'Italie du Nord, méritent à beaucoup d'égards de fixer notre attention. Nous suivrons dans leur étude le même ordre que pour Sainte-Sophie, c'est-à-dire que nous traiterons successivement de leur disposition, de leur construction et de leur décoration.

Saint-Vital de Ravenne. — Disposition. (Voy. pl. 2.) — Une vaste coupole centrale dominant le reste de l'édifice recouvre le vaisseau principal ; elle repose sur huit piliers, dont les intervalles sont occupés, sauf celui qui correspond à la tribune, par de grandes niches comprenant sur leur hauteur deux rangées de colonnes. L'espace qui reste entre l'enceinte étoilée dessinée par ces niches et la muraille extérieure forme les galeries de circulation, superposées, au nombre de deux, et recouvertes par des voûtes d'arête. La tribune est très allongée ; elle s'ouvre de chaque côté sur les galeries par trois entre-colonnements, qui permettent de circuler, à l'étage inférieur, tout autour du vaisseau central. Un narthex à deux étages, ouvert sur chacune des galeries par trois entre-colonnements, occupe le côté de l'enceinte extérieure opposé à la tribune[1].

fuisset. Qui jussa mox adimplens, Deo volente, structa ab eo Sancto est viro in lapidibus Italiæ partibus pretiosis. » Muratori, *Rer. Italic. Script.* In Agnello, *Vita sancti Ursicini*, p. 101.

[1] J'ai adopté pour le narthex, maintenant détruit, la disposition que lui attribuent les plans de Gailhabaud (*Monuments*

Le plan de Saint-Vital offre un exemple très intéressant de l'application du style byzantin au type des rotondes annulaires. L'influence byzantine s'y manifeste surtout par la forme compliquée des piliers de la coupole,[1] par les grandes niches pratiquées entre ces piliers et par les inégalités de largeur de la galerie de circulation, que rétrécissent les appendices saillants du vaisseau central.

Il était particulièrement difficile de raccorder d'une manière satisfaisante le narthex et les escaliers du gynécée avec l'enceinte octogonale de l'édifice. La solution adoptée à Saint-Vital est aussi ingénieuse qu'originale. Les tours disposées de part et d'autre de l'entrée satisfont bien aux exigences de leur destination, sans altérer la forme générale de l'édifice[2].

La tribune se distingue nettement, par son ouverture, sa profondeur et la forme accidentée de sa coupe, des niches du vaisseau central. Elle n'est pas réduite, comme à Sainte-Sophie, à l'état de pendant de l'entrée principale.

En somme, Saint-Vital mérite d'être cité comme un des monuments les mieux ordonnés et les plus complets qu'ait produits le style byzantin. C'est le type le plus achevé que l'on connaisse de la rotonde annulaire byzantine.

Construction. — La rotonde de Saint-Vital est entièrement bâtie en briques, avec des lits de mortier de la même épaisseur que les briques (environ 3 centimètres et demi). Le système de construction de cet édifice offre surtout beaucoup d'intérêt par les procédés d'exécution des voûtes et par l'usage des contreforts extérieurs.

La voûte principale est faite comme celle du baptistère de Ravenne, avec des poteries creuses enroulées en spirale et réunies par du mortier[3]. Sa faible épaisseur et sa légèreté ont permis de donner peu de grosseur au mur qui lui sert de base. Cette

anciens et modernes. Paris, 1850. Tome II, pl. 46), d'Isabelle (*Les édifices circulaires et les dômes*. Paris, 1855, pl. 45) et de L. Reynaud (*Traité d'Architecture*, Tome II, pl. 23). D'autres auteurs et notamment H. Hübsch (*Monuments de l'architecture chrétienne primitive*, pl. 21) admettent une forme différente. Ils développent le narthex sur deux côtés de l'octogone, obliquement à l'axe de l'édifice.

[1] Il faut remarquer cependant que des appuis analogues existent déjà dans l'enceinte de la rotonde de Minerva medica, qui remonte probablement au quatrième siècle.

[2] L'entrée du narthex flanquée par deux tours rondes rappelle la disposition des portes de ville romaines. Saint-Vital offre, avec Saint-Laurent de Milan, le premier exemple de l'usage des tours dans l'architecture religieuse. Les plus anciens campaniles de Ravenne, ceux de Saint-Apollinaire in Classe, de Saint-Apollinaire in Città, et de Sainte-Marie-Majeure, ont reçu la forme circulaire, peut-être en imitation des tours de Saint-Vital.

[3] Cette circonstance est positivement attestée par Isabelle, qui en a vérifié sur place l'exactitude. Isabelle. *Les édifices circulaires et les dômes*, p. 99.

voûte hémisphérique, se raccorde avec son tambour octogonal par des pendentifs d'une forme indécise.

Des voûtes d'arête plus ou moins compliquées abritent les deux étages de la galerie de circulation. Peut-être la couverture de l'étage supérieur fut-elle d'abord un simple toit en charpente. En tout cas les plus compliquées des voûtes d'arête paraissent avoir été refaites : l'on y aura multiplié les divisions pour obtenir une répartition plus uniforme des pressions sur le mur d'enceinte.



Les voûtes sont recouvertes par des toitures.

Les contreforts placés aux angles de l'enceinte octogonale sont franchement accusés, surtout à l'extérieur. Deux séries d'arcs en plein cintre, une à chaque étage de galeries, les relient aux piliers de la coupole, qu'ils servent à contre-bouter. Ces éperons n'ont pas tous offert une force suffisante, car sur les trois qui restent apparents

dans l'état actuel, il en est deux qu'il a fallu étayer après coup par des arcs-boutants. Quant aux petits éperons intermédiaires, ce sont des bandes murales décoratives plutôt que des contreforts. L'usage des éperons et des bandes murales extérieures, qui n'a point reçu d'application dans les anciennes constructions byzantines de l'Orient, apparaît de très bonne heure dans l'architecture occidentale.

Décoration. — L'unique décoration extérieure de Saint-Vital consiste dans les corniches en briques qui couronnent les différentes parties de l'édifice. Ces corniches sont formées par des assises en saillie les unes sur les autres et composées alternativement de briques simples et de briques posées en dents de scie. On retrouve le même motif de corniche dans presque tous les monuments du style lombard.

La décoration intérieure est malheureusement fort mutilée. Il n'en reste plus que les mosaïques de la tribune, les colonnes des deux étages de la galerie, quelques bandeaux sculptés et des fragments de revêtements en marbre.

Les colonnes surtout méritent de fixer l'attention par l'originalité de leur caractère. Celles de l'étage inférieur sont les plus remarquables (voy. planche 2). Le chapiteau s'évase extrêmement, au point d'avoir au sommet le double de la largeur du fût. Il n'y a point d'astragale. Le fût présente à son extrémité deux renflements successifs dont le dernier se raccorde avec la base du chapiteau, de telle sorte que celui-ci n'a pas l'apparence d'une pièce séparée, mais qu'il produit l'effet d'un épanouissement de la colonne. Le parement se trouve découpé par un réseau de sculptures refouillées par dessous, véritable dentelle qui enveloppe la masse du chapiteau et qui semble indiquer, jusque dans une matière dure et homogène, le caractère essentiellement superficiel de la décoration byzantine. La plate-forme n'est chargée qu'au milieu; les bords ne portent rien: aussi les sculptures des parements vont-elles jusqu'au sommet sans qu'il y ait aucune moulure de couronnement.

La pression des arcs est transmise à la colonne par un grand sommier d'un profil très ferme, qui repose sur le dessus du chapiteau par une base carrée à peu près de même largeur que le diamètre de la colonne. Les quatre faces du sommier sont inclinées, de manière à élargir la surface d'appui supérieure; mais leur inclinaison est inégale, afin que cette surface, au lieu d'être carrée, se trouve allongée, comme il convient, dans le sens de l'épaisseur du

mur. Le sommier n'est décoré que par quelques moulures à la partie supérieure et par un monogramme, sculpté en saillie, sur la face de devant. Ses parois lisses et ses formes accentuées lui donnent le caractère vigoureux qui convient à sa destination.

Il fallait une base très ferme à une colonne aussi robuste. Cette condition a été parfaitement réalisée par une espèce de socle composé d'une série de gradins octogonaux ou circulaires, qui vont en s'élargissant assez pour que le diamètre de celui qui pose sur le sol soit à peu près égal à la largeur du chapiteau. La forme arrondie de cette base facilite la circulation.

La colonne qui vient d'être décrite offre au plus haut degré les traits saillants et caractéristiques de la colonne byzantine. Celle de l'étage supérieur (voy. planche 2), quoique surmontée, elle aussi, d'un sommier, est bien moins originale, car son chapiteau imite le chapiteau corinthien romain, et sa base, la base attique. Les chapiteaux des deux étages d'arcatures ouvertes sur les galeries, de chaque côté de la tribune, ont à peu près le même galbe que ceux du rez-de-chaussée des niches. Ils sont richement décorés de feuillages refouillés par dessous : ceux de l'arcature supérieure de gauche présentent sur leurs quatre faces des ondulations en forme de côtes arrondies.

Les chapiteaux de Saint-Vital doivent être l'ouvrage d'artistes byzantins. Les sculptures si fines et si délicates qui les décorent ressemblent d'une manière frappante à celles de Sainte-Sophie [1].

Saint-Apollinaire in Classe près Ravenne. — Disposition. — Construction. — (Voy. pl. 3). La basilique de Saint-Apollinaire in Classe reproduit, quant aux dispositions générales et au système de construction, le type de la basilique latine dans toute sa pureté. Il faut remarquer seulement que la tribune se trouve relevée de la hauteur de douze marches au-dessus du pavé des nefs ; mais cette circonstance paraît tenir à la nature marécageuse du sol, qui ne permettait pas d'établir la confession en souterrain. La forme polygonale du contour extérieur de l'abside peut être citée comme un caractère emprunté à l'architecture byzantine. Le

[1] Cette ressemblance n'est pas seulement dans le caractère des sculptures. On trouve à Sainte-Sophie un chapiteau dont la partie inférieure représente une corbeille nattée, sculptée à jour (Voir Salzenberg). C'est le même motif que celui des chapiteaux inférieurs des niches de Saint-Vital. En outre, les sculptures des corniches offrent dans les deux monuments beaucoup de motifs pareils, traités de la même manière.

campanile circulaire, construit plus tard à côté de la basilique, mérite aussi d'être mentionné[1].

Décoration. — Si la disposition et le système de construction n'offrent presque rien d'original, il n'en est pas de même pour la décoration, dont les différents détails, chapiteaux, fûts et bases de colonnes, frises, autels, mosaïques, appartiennent franchement au style byzantin.

Les chapiteaux, tous pareils (Voy. pl. 3), finement sculptés avec l'aide du trépan, sont garnis de lourdes feuilles, surmontées d'un pesant abaque. Ils diffèrent entièrement de ceux de Saint-Vital, qu'ils sont d'ailleurs bien loin de valoir. Cependant, la finesse des sculptures et leur cachet byzantin très prononcé donnent à penser qu'ils furent exécutés, comme ceux de Saint-Vital, par des artistes grecs. Il semblerait même que les chapiteaux de Saint-Apollinaire eussent été sculptés à Constantinople, si l'on en jugeait par la frise en stuc des pieds-droits situés aux extrémités des deux files de colonnes (Voy. pl. 3). Cette frise, très grossière, faite sur place, paraît indiquer que les artistes italiens étaient alors incapables d'exécuter des sculptures aussi délicates et aussi refouillées que celles des chapiteaux en question. Le sommier, disposé comme à Saint-Vital, est beaucoup plus maigre. La base, aplatie au point d'avoir l'air écrasée, repose sur un socle carré assez élevé, orné de moulures sur les quatre faces. En somme, les colonnes de Saint-Apollinaire sont d'un aspect pesant et disgracieux. Elles n'ont rien de la fermeté ni de l'heureuse originalité qui donnent tant de mérite à celles de Saint-Vital.

La décoration extérieure de Saint-Apollinaire offre beaucoup d'intérêt, quoique très simple. Sur chacune des faces latérales il y a deux fenêtres par travée ou entre-colonnement des nefs, la plus basse éclairant le bas-côté, et la plus haute, la nef principale (Voy. pl. 3). Ces fenêtres sont à plein cintre et encadrées chacune par une arcature cintrée concentrique en saillie sur le mur. Les retombées des arcatures aboutissent à des pilastres de même saillie, qui divisent la muraille en une série de compartiments correspondants aux entre-colonnements des nefs. Cette disposition, qu'on observe déjà au mausolée de Placidie, devint plus tard, nous l'avons déjà dit, un important motif de décoration de l'architecture italienne.

[1] Voir au sujet des campaniles circulaires de Ravenne, la note 2, p. 46.

Caractères distinctifs du style byzantin. — Part d'influence qui revient a ce style dans la formation de l'architecture lombarde. — L'étude des monuments que nous venons de passer en revue avait pour but de nous conduire à l'appréciation générale des caractères distinctifs du style byzantin. Nous résumerons ces caractères au triple point de vue de la disposition, du système de construction et de la décoration des édifices. En même temps, pour établir une liaison plus claire et plus intime entre les considérations développées dans ce chapitre et la matière de notre sujet, nous indiquerons la part d'influence qui revient à l'architecture byzantine dans la formation du style lombard.

Disposition. — Nous avons vu, par l'examen d'un grand nombre d'églises bâties en Orient depuis le milieu du sixième siècle, que, par leurs dispositions d'ensemble, ces monuments peuvent se rattacher à trois types distincts, savoir : la basilique couverte en charpente, la rotonde et la basilique byzantine voûtée[1]. De ces trois sortes d'édifices, la première tomba peu à peu en désuétude, la seconde ne fut employée que dans de rares occasions, et la troisième seulement devint d'un usage habituel et presque général. C'est donc elle qu'on doit regarder comme le type définitif des églises orientales.

Il ressort aussi de notre étude, qu'au point de vue de la disposition, ce dernier genre d'édifices est le seul qui présente un caractère original ; car la basilique byzantine couverte en charpente ressemble exactement à la basilique latine, et la rotonde byzantine n'offre de particulier que l'appropriation de quelques nouvelles formes de détail à un type déjà ancien. Au contraire, la basilique byzantine voûtée se distingue très nettement de tous les monuments des temps antérieurs par sa coupole sur pendentifs, élevée au milieu d'un vaisseau central plus ou moins allongé. Il était naturel que cette disposition particulière, manifestée avec tant d'éclat par Sainte-Sophie de Constantinople, servît de type dans les contrées où elle avait pris naissance. L'usage s'en est même perpétué jusqu'à nos jours, non seulement dans

[1] On ne trouve dans les ouvrages de MM. Couchaud, Salzenberg et Texier, aucun plan d'église qui fasse exception à cette règle. Le plan de Sainte-Irène de Constantinople, monument contemporain de Sainte-Sophie, considérablement restauré ou même rebâti après le commencement du huitième siècle, semble, à la vérité, indiquer deux coupoles sur le vaisseau central ; la première, à base elliptique, et la seconde, à base circulaire ; mais, si l'on examine la coupe longitudinale, on reconnaît que la dernière seule forme vraiment coupole. L'autre voûte, composée d'une calotte très aplatie appuyée sur des pendentifs, n'est pas percée de fenêtres et ne fait point de saillie au dehors. — Voir pour les dessins de Sainte Irène, Salzenberg. — *Alt. Christ Baudenk. von Const.*

les pays qui dépendaient de l'empire grec, mais encore en Russie[1], grâce à la communauté de religion.

Par contre elle ne trouva point de faveur dans les contrées occidentales de l'Europe, où l'on ne cite même aucun exemple de son emploi. Les églises, à proprement parler byzantines, encore subsistantes en Italie et en France, présentent la forme, tantôt de basiliques latines comme Saint-Apollinaire in Classe, tantôt de rotondes, comme Saint-Vital de Ravenne et Saint-Laurent de Milan, tantôt enfin de vaisseaux cruciformes ou allongés, *à séries de coupoles*, comme Saint-Marc de Venise[2], Saint-Front de Périgueux, Saint-Étienne de la même ville, la cathédrale de Cahors et quelques autres églises du sud-ouest de la France[3]. Aucun de ces monuments n'offre de coupole dominante élevée sur le milieu d'un vaisseau allongé.

Si cette disposition caractéristique des églises orientales n'a même pas été reproduite dans les édifices bâtis en Occident sous l'influence immédiate de l'art byzantin, à plus forte raison n'en trouve-t-on pas d'exemple parmi les églises de style lombard. Lorsque dans ces dernières il existe une coupole, elle est toujours placée, soit à la croisée de la nef principale et du transsept, soit, quand il n'y a pas de transsept, sur la travée de la nef principale qui précède immédiatement la tribune[4]. Mais cette coupole, quoique saillante au dehors, ne motive point une disposition spéciale du vaisseau de l'église.

Construction. — Les traits distinctifs du système de construction des églises byzantines peuvent se résumer ainsi qu'il suit : la brique est très généralement employée

[1] « De Constantinople, le style byzantin s'est répandu sur le littoral de la mer Noire, a envahi la Crimée et s'est ensuite propagé rapidement dans toute l'étendue de l'empire russe. Il n'est pas, dans toutes ces contrées, une ancienne église qui ne s'annonce au dehors par un ou plusieurs dômes, dont le principal occupe le centre de l'édifice. La plupart de ces constructions ont été élevées par des artistes grecs. » L. Reynaud. — *Traité d'architecture*, 2e vol. p. 245.

[2] L'église des Saints-Apôtres, bâtie à Constantinople sous le règne de Justinien et maintenant détruite, devait offrir à la vérité une disposition analogue à celle de Saint-Marc, car l'on y voyait, selon Procope, une coupole centrale à l'intersection de deux vaisseaux disposés en forme de croix, et couverts par quatre coupoles de même diamètre que celle du milieu. Ce type, qui convenait assez bien à l'architecture occidentale, fut en Orient complètement délaissé pour celui de Sainte-Sophie. Nous n'en avons pas fait mention dans notre étude sur les différents types d'églises byzantines, parce qu'un exemple unique, remontant à une période de début, ne peut pas servir à formuler des principes généraux, surtout quand cet exemple n'est connu que par une description. Au reste, la coupole centrale des Saints-Apôtres, seule percée de fenêtres, devait dominer les autres coupoles.

[3] Voir F. de Verneilh. — *L'arch. byz. en France*.

[4] Cette disposition de la coupole se retrouve dans les églises romano-byzantines des bords du Rhin, à Sainte-Marie du Capitole de Cologne, à la cathédrale de Worms, au dôme de Mayence, à la cathédrale de Strasbourg, etc.

pour toutes les maçonneries[1]. La coupole, toujours saillante à l'extérieur, porte sur des piles isolées par l'intermédiaire de pendentifs ; elle est évidée à sa base par des fenêtres et maintenue sur les quatre côtés par de robustes arcs appuyés sur les piliers. Les voûtes d'arête, qui recouvrent parfois les bas-côtés ou le narthex, sont habituellement surhaussées et arrondies à leur sommet en forme de dômes. Des murs, faisant office de cloison, ferment, partout où il est nécessaire, les grandes arcades comprises entre les piles de soutien ; et les murailles d'enceinte sont reculées jusqu'à la paroi extérieure des supports extrêmes, de manière à utiliser comme surface couverte tout l'espace occupé par les constructions. L'arc remplace définitivement l'architrave. Enfin, la colonne est presque toujours surmontée d'un sommier destiné à élargir la surface d'appui des arcs qui viennent y retomber.

Ces divers caractères apparaissent surtout dans les basiliques byzantines voûtées. Le type de la rotonde se prête moins à les mettre en évidence ; et ils se réduisent, dans la basilique byzantine couverte en charpente, à l'usage des arcs et à celui du sommier. Il faut observer aussi que, suivant l'importance du monument, on les trouve plus ou moins bien accusés. C'est ainsi qu'à Sainte-Sophie de Constantinople, leur expression est complète[2], tandis que dans les autres églises construites sur ce type, mais avec des dimensions beaucoup moindres, plusieurs d'entre eux se laissent à peine remarquer ou même s'effacent entièrement. Dans les petites églises, par exemple, il n'y a plus, ni voûtes d'arête sur les bas-côtés, ni murailles d'enceinte composées de cloisons établies entre des piles de soutien : une simple voûte en berceau prend appui sur un mur d'une épaisseur uniforme. Ce changement, et d'autres encore, résultent, comme nous l'avons déjà fait observer, d'une réduction dans l'échelle du monument.

Le caractère le plus intéressant des églises byzantines, au point de vue du système de construction, consiste dans le mode d'agencement de la coupole, c'est-à-dire dans son installation sur des pendentifs au-dessus du vide laissé entre quatre piliers. Une disposition analogue se rencontre dans beaucoup d'églises lombardes ; seulement la coupole, au lieu d'avoir une base circulaire, est constamment octogonale ; et au lieu de porter sur des pendentifs à courbure sphérique, elle est appuyée sur des trompes

[1] « Dans les pays même les plus abondants en pierre de taille, nous voyons les architectes préférer la brique à tous les autres matériaux. » — Texier. — *Arch. byz.*, p. 25. — « L'église de Saint-Nicolas (à Myra en Lycie) est bâtie en briques, malgré l'abondance de pierres de taille qui existe dans la localité. » — Texier, *Arch. byz.*, p. 185.

[2] Cependant les chapiteaux de Sainte-Sophie ne sont pas surmontés de sommiers, mais on y a suppléé en leur donnant une forme à la fois massive et évasée. (Voir précédemment, p. 37 et 38.)

coniques souvent profilées en gradins. Malgré ces différences dans les détails de l'exécution, la coupole lombarde, prise dans son ensemble, offre une ressemblance frappante avec la coupole byzantine. Presque toujours, comme cette dernière, elle est accompagnée, du moins sur trois côtés (les deux branches du transsept et la tribune), par des voûtes en berceau. Il est donc très vraisemblable que les architectes lombards ont emprunté la coupole de leurs églises aux monuments byzantins. Ils avaient sous les yeux, notamment à Ravenne et à Milan, plusieurs exemples de ce genre de voûte; et s'ils ne les ont qu'imparfaitement imités, cela tient sans doute à la rudesse de leur culture artistique, qui les conduisit à simplifier la construction[1]. L'usage très général, dans l'architecture lombarde, des voûtes d'arête surhaussées en dôme, ne peut être attribué, comme celui de la coupole, qu'à une influence directement exercée par l'architecture byzantine, qui fut la première à les employer. Le caractère distinctif de ces voûtes, quant au tracé géométrique, est que les sections diagonales, au lieu de se profiler en ellipse, sont à courbure circulaire. Quand la hauteur disponible le permettait, on les disposait en plein cintre, ou peu s'en faut, ce qui, pour des voûtes sur plan carré, détermine un surhaussement considérable.

Si, dans les deux systèmes d'architecture que nous mettons en parallèle, la forme générale et les principes de construction des voûtes d'arête sont pareils, il existe cependant entre eux une différence essentielle, qui tient aux nervures saillantes particulières aux voûtes lombardes. Des arcs doubleaux, longitudinaux ou formerets limitent par côtés ces dernières voûtes, et sont accompagnés, le plus souvent, dans les plus grandes d'entre elles, d'arcs diagonaux qui se croisent au sommet. Cette armature en relief, construite à l'avance, servait à soutenir le corps de la voûte. Elle en fixait aussi les formes apparentes, qui consistent dans les contours des nervures, en sorte que, après avoir soigneusement construit et profilé celles-ci, on pouvait bâtir sans beaucoup d'attention la couverture maçonnée qui fermait leurs intervalles. Ainsi les nervures remplissent la double fonction de porter la voûte et d'en exprimer et assurer la forme.

Les voûtes byzantines sont privées de ces organes, dont l'usage pourrait se rattacher, en ce qui concerne les voûtes d'arête, aux méthodes de construction pratiquées en Italie par les Romains pour l'établissement des voûtes en petits matériaux. Entre autres

[1] Les coupoles sassanides sont pareillement appuyées sur des trompes. Peut-être les trompes des coupoles octogonales dérivent-elles des niches ouvertes dans certains cas sur quatre côtés d'un tambour octogone : lorsque ces niches sont spacieuses, l'aire de la salle devient sensiblement carrée.

exemples de ces dernières constructions, citons les grandes voûtes d'arête des Thermes de Dioclétien, où des arcs doubleaux, formerets et diagonaux, bâtis en briques, sont noyés dans le blocage[1]. Que l'on pose la voûte sur ces arcs, au lieu de les incorporer avec elle, et l'on aura réalisé, aux conditions de stabilité et au surhaussement près, la voûte d'arête lombarde dans sa structure la plus complète[2]. Du moins, l'aspect sera sensiblement le même. La voûte d'arête lombarde dériverait donc, par sa forme et son tracé, de la voûte dômicale byzantine et, peut-être, de la voûte d'arête romaine, par son armature latérale et diagonale.

Faisons remarquer, à propos des nervures saillantes de cette armature, que l'architecture lombarde leur doit un de ses traits caractéristiques, à savoir: le pilier cantonné de colonnes. Il était logique, en effet, que les dentelures déterminées, à la naissance de la voûte, par les saillies des différents arcs, fussent continuées dans le support par des ressauts correspondants. En toutes circonstances, la forme de l'appui doit s'adapter à celle de la construction qu'il soutient. C'est pour la même raison que les voûtes lisses de l'architecture byzantine reposent sur des piles à parements plats.

Outre la coupole et la voûte d'arête dômicale à section diagonale circulaire, on retrouve encore, dans les monuments lombards, plusieurs autres caractères essentiels du système de construction des églises byzantines, tels que : l'usage très répandu de la brique ; la substitution de l'arc à l'architrave ; l'emploi des voûtes appareillées, poussant leurs appuis, et l'application de ces poussées à des piles isolées, réunies sur le pourtour de l'édifice par des murs généralement assez minces pour ne faire que l'office de cloisons. Le sommier détaché se rencontre plus rarement ; mais un tailloir très robuste, souvent pris dans un bloc distinct du corps du chapiteau, joue le même rôle que ce membre particulier de la colonne byzantine.

Toutefois, les différentes analogies que nous venons d'énumérer en dernier lieu ne paraissent pas, comme celles qui existent pour la coupole et la voûte d'arête dômicale, provenir directement de l'action du style byzantin sur l'architecture lombarde. En effet, l'usage habituel de la brique dans l'une et l'autre architecture se rattache, pour chacune d'elles, au fond commun de traditions et d'exemples laissés par l'art romain. Il en est de même pour la substitution des arcs aux plates-bandes, commencée en Italie dès la fin du troisième siècle. Quant au tailloir lombard, il ressemble au moins autant à l'abaque alourdi du chapiteau romain de la décadence qu'au sommier by-

[1] Choisy. *L'art de bâtir chez les Romains*, p. 76 et suiv. pl. IX.

[2] Id. p. 79 et 80. Viollet le Duc. *Dictionnaire d'architecture*, à l'art. Voûte. Tome IX, p. 499 et suiv.

zantin si énorme et si franchement isolé. On ne le prit souvent dans un bloc distinct du corps du chapiteau que parce qu'on manqua d'une pierre assez grande pour les contenir tous deux à la fois.

S'il est vrai que l'architecture byzantine ait, la première, employé systématiquement la voûte mince, appareillée, produisant des poussées sur ses appuis, on doit reconnaître que des tâtonnements préliminaires, relatifs à cette innovation, avaient été faits en Italie, en sorte que la substitution, dans ce pays, de la voûte équilibrée à la voûte monolithe, ne paraît point imputable à l'action directe du style byzantin pleinement constitué. La même observation s'applique à l'usage des contreforts, puisque cet usage est la conséquence obligée de celui des voûtes qui poussent leurs piliers. La méthode pratiquée dans l'architecture lombarde pour établir les éperons de soutien est d'ailleurs différente de celle qu'on a suivie dans les édifices byzantins des contrées orientales. Tandis que, dans ces derniers, les contreforts sont enveloppés par le mur d'enceinte, dans les édifices lombards, ils font saillie à l'extérieur. Et comme cette proéminence externe des éperons existe même à Saint-Vital, c'est-à-dire dans un édifice élevé sous l'influence immédiate du style byzantin, il faut y reconnaître une disposition particulière à l'architecture italienne, et par conséquent un témoignage du développement original de cette architecture.

Les divers rapprochements que nous venons de faire conduisent à cette conclusion que, à part l'emploi de la coupole et celui de la voûte d'arête dômicale, l'architecture lombarde ne paraît directement redevable à l'architecture byzantine d'aucun trait saillant de sa méthode de construction. Si les deux systèmes se ressemblent en quelques autres points, on doit l'attribuer à ce qu'ils sont fondés sur un certain nombre de principes communs, déjà pratiqués antérieurement. C'est donc à une influence partielle que s'est limitée, quant à la construction, l'action du style byzantin sur l'architecture lombarde.

Décoration. — La décoration extérieure des églises byzantines des premiers temps se réduit à fort peu de chose. Aussi nous bornerons-nous à résumer les caractères de la décoration intérieure et à les mettre en parallèle avec ceux des églises lombardes.

Cette décoration, ainsi que nous l'a montré Sainte-Sophie de Constantinople, consiste surtout en revêtements de diverses natures, placages en marbre ou mosaïques, appliqués sur les piliers, les murailles et les voûtes. Les archivoltes et les arcs, appareillés en petits matériaux, sont décorés souvent de la même manière, en sorte

que le rôle de la sculpture se réduit à orner les parties de la construction qu'une destination spéciale oblige à exécuter en blocs de pierre isolés ou saillants, telles que les bases, chapiteaux et sommiers des colonnes, les linteaux des portes et les meneaux des fenêtres, les bandeaux et les corniches, enfin les appuis ou parapets des galeries supérieures.

Par cela même qu'il est très amoindri, le rôle de la sculpture se trouve accommodé au caractère superficiel de l'ensemble de la décoration. En outre, son mode d'expression répond bien à ce caractère. C'est ainsi que le chapiteau, offrant habituellement la forme d'une corbeille, fut couvert en général d'un réseau d'ornements capricieux et délicats, qui paraissent envelopper ses massives parois de la même façon que les placages et les mosaïques tapissent les murailles et les voûtes. Parfois même on refouilla ces ornements, au point de les détacher presque de la masse du chapiteau[1].

Cette décoration, qui ne fait que revêtir les membres des édifices, convient sans doute parfaitement pour orner de grandes masses, de vastes surfaces lisses, formées de matériaux petits et grossiers[2], mais elle n'exprime en rien le but utile de ces masses ; et, faute de détails significatifs, ce but n'est indiqué qu'à grands traits par des proportions d'ensemble et des contours.

Tout autre est le parti adopté dans les monuments lombards, où des formes précises, des lignes nettement marquées, font ressortir d'une manière très claire et avec beaucoup de détail les fonctions de chacune des parties de la construction. Par cela même que les piliers se trouvent découpés par des saillies qui expriment leurs destinations variées et que les arcs qui les unissent sont vigoureusement accusés, le système de construction, mis en évidence, devient l'élément essentiel de la décoration. Et ce n'est pas seulement dans les membres principaux qu'on observe ce parti. Il apparaît jusque dans les détails, témoins les archivoltes multiples des portes et des fenêtres et les arcatures des couronnements.

Ainsi, la décoration des églises lombardes, marquée par ses traits dominants dans le gros œuvre de la construction, liée d'une manière intime à l'ossature des édifices,

[1] On trouve à Saint-Marc de Venise des refouillements analogues à ceux des chapiteaux de Saint-Vital de Ravenne. Cette pratique est donc restée fort longtemps en usage.

[2] « La décoration orientale est plutôt riche que réellement belle, mais il faut dire qu'elle se prête admirablement à l'ornementation de vastes surfaces comme celles qu'elle était appelée à traiter, et qu'en négligeant la forme pour s'emparer de la couleur, elle a obéi à une nécessité de position. A l'Orient la couleur, à l'Occident la forme ; cette division est fondamentale ; elle tient à l'état des esprits ; elle subsiste encore dans toute sa force, et son origine se perd dans la nuit des temps. » L. Reynaud, *Traité d'architecture*, 2e vol., p. 235.

diffère complètement, par ce caractère fondamental, de la décoration toute superficielle, purement ornementale, des monuments byzantins.

A cette différence si profonde entre les principes des deux systèmes décoratifs, correspondent nécessairement des différences non moins tranchées dans l'usage des procédés d'ornementation. Tandis que, dans les églises byzantines, les revêtements composent presque toute la décoration et que la sculpture joue un rôle accessoire, dans les églises lombardes, c'est l'inverse qui a lieu. On peut même dire que, dans ces dernières, les revêtements deviennent un objet de luxe, attendu que les membres principaux de la construction se trouvent décorés par le fait de leur structure, et que, par suite, les parois à revêtir se réduisent à des surfaces de remplissage. Or, ce sont là des parties secondaires que l'on peut se dispenser d'orner. La sculpture, au contraire, naturellement appelée à décorer les nombreux chapiteaux des piliers, les archivoltes multiples des baies, les consoles des arcatures, en un mot, toutes les pièces de l'appareil sur lesquelles une fonction spéciale réclame qu'on attire l'attention, devient un élément décoratif d'une importance capitale.

Après avoir examiné dans leur ensemble les systèmes décoratifs de l'architecture lombarde et de l'architecture byzantine, il nous reste à poursuivre la comparaison dans le détail des procédés d'ornementation. Nous traiterons successivement des revêtements et des sculptures; mais, comme en étudiant Sainte-Sophie de Constantinople et Saint-Vital de Ravenne, nous avons déjà signalé les caractères distinctifs que présentent, dans les églises byzantines, ces deux modes de décoration, il n'y a plus qu'à leur comparer les ornements de même nature mis en œuvre dans les édifices lombards.

L'usage des placages en marbre et des mosaïques paraît avoir été très restreint en Lombardie. Ces revêtements n'y servirent qu'exceptionnellement à la décoration des églises, où on les employa surtout à orner l'abside. Du reste, ils ressemblent tout à fait aux ouvrages byzantins, dont ils imitent non seulement le style, mais encore l'ordonnance générale et les formes de détail[1]. Ce caractère, ainsi que leur rareté, peuvent donner à croire qu'ils sont dus principalement à des artistes étrangers, venus du Bas-Empire ou des cités commerçantes riveraines de l'Adriatique.

Les difficultés d'exécution qui, dans la haute Italie, contribuèrent sans doute à restreindre l'usage des revêtements en marbre ou en verre émaillé, n'existaient pas

[1] A Saint-Ambroise de Milan, plusieurs des inscriptions de la grande mosaïque qui tapisse la voûte en cul-de-four de l'abside, sont tracées avec des caractères grecs.

au même degré pour la peinture, qui permet d'obtenir plus simplement des effets à peu près semblables. Aussi paraît-il probable qu'à l'exemple de ce qui fut pratiqué en Orient, on la substitua souvent aux placages et aux mosaïques. Ces peintures des églises lombardes, si l'on en juge par les rares vestiges conservés jusqu'à nous, ressemblaient complètement à celles des églises byzantines[1] ; mais il n'est guère possible aujourd'hui, faute de données suffisantes, de savoir au juste dans quelle mesure elles contribuèrent à l'ornementation intérieure des édifices.

Les sculptures byzantine et lombarde ont entre elles beaucoup de ressemblance et cela tient sans doute, pour une grande part, à ce que, dans l'une et dans l'autre, on revint à la méthode élémentaire, qui consiste à détacher les ornements, par des reliefs très bas, sur les faces d'un simple épannelage. Ce fut peut-être, dans une certaine mesure, affaire de goût pour l'art byzantin, au lieu que, pour la sculpture lombarde, cette méthode a dû s'imposer par nécessité. Toutefois, l'exemple des ouvrages byzantins exerça certainement, sur la sculpture italienne du haut moyen âge, une très sensible influence, qui apparaît surtout dans les plus anciens monuments de cette période. Les sculptures de l'autel de Pemmone et du Baptistère de Caliste (Voy. pl. 7 à 14), exécutées au huitième siècle, trahissent l'imitation directe des ouvrages grecs par la reproduction servile de motifs symboliques ou de pur ornement. Plus tard, à Saint-Ambroise, l'action du style byzantin ne se laisse pas sentir seulement dans la forme, la disposition et les dentelures aiguës de certains feuillages ; elle se manifeste encore, d'une manière tout à fait explicite, par des refouillements parfois très recherchés. Tout en s'affaiblissant, cette action paraît avoir persisté jusqu'à la fin de l'époque lombarde ; témoins ces chapiteaux et bandeaux, appartenant au style le plus avancé, dont la décoration consiste en une ornementation capricieuse, souvent irrégulière, attachée pour ainsi dire à la surface du bloc, et très peu liée par sa disposition à la forme du membre d'architecture qu'elle enveloppe. Cependant la sculpture, au lieu d'être alors, comme au début, maigre et plate, offrait en général un aspect large et robuste : les saillies, devenues très prononcées, avaient pris des contours arrondis : ornements et figures étaient dessinés plus correctement. La conservation fréquente, malgré ce progrès, du caractère primitif dans le choix et l'arrangement des sujets n'en est que plus remarquable.

[1] Voyez sur la Pl. 32 le dessin des peintures décoratives de la Tribune de Saint-Ambroise. On sait d'ailleurs que les peintures italiennes conservèrent fidèlement le caractère byzantin quelque temps encore après que le style lombard eût cessé d'être en usage.

Des rapprochements que nous venons de faire entre les systèmes décoratifs de l'architecture lombarde et de l'architecture byzantine, nous tirerons cette conséquence que ces deux systèmes, considérés au point de vue du parti d'ensemble, diffèrent radicalement l'un de l'autre, mais que, dans les détails des procédés d'ornementation, ils présentent des analogies très étendues. Par là du moins, l'art lombard tient de près à l'art byzantin; et l'on doit observer, qu'à raison de la différence des méthodes de construction, cette relation était la seule qui pût exister entre les deux systèmes décoratifs. Remarquons, en outre, que les revêtements de diverse nature n'ayant été employés que par exception dans les monuments lombards, leur usage, resté pour ainsi dire étranger à l'art qui produisit ces monuments, s'est borné à quelques reproductions d'ouvrages byzantins. La sculpture, au contraire, par cela même qu'elle devint l'ornement essentiel des églises lombardes, participa du caractère original de l'architecture de ces édifices; et, tout en conservant la marque de l'influence byzantine, se modifia peu à peu en même temps que le style lombard se développait.

Conclusion. — En résumé, l'influence exercée par le style byzantin sur l'architecture lombarde a été nulle quant à la disposition du plan des édifices, considérable, quoique partielle, quant au système de construction, et enfin très fortement marquée dans la partie ornementale de la décoration. Pour apprécier la portée de cette influence, il a fallu passer en revue les caractères distinctifs du style lombard avant d'avoir traité de la formation et du développement de ce style; mais, en intervertissant ainsi la suite naturelle des matières de notre sujet, nous avons obtenu l'avantage de réunir et de coordonner toutes les observations que nous avions à faire sur l'architecture byzantine. De plus, comme les questions dont nous venons de nous occuper sont de la plus haute importance pour l'objet de notre travail, qui comprend à la fois l'étude de l'architecture lombarde et celle des origines du style romano-byzantin, il convenait de les examiner dès le principe, sauf à y revenir plus tard afin de les approfondir ou de les envisager sous de nouveaux aspects.

CHAPITRE III

ÉPOQUE LONGOBARDE.

Ce qui reste de l'architecture longobarde est si peu de chose si l'on se borne aux monuments d'une authenticité indiscutable, qu'il est difficile de se faire une idée précise d'un art si mal défini. Aussi n'est-il pas étonnant que sur ce sujet les opinions aient beaucoup varié. Tantôt on a prolongé durant la période longobarde, et même longtemps au delà, le régime de l'architecture chrétienne des premiers siècles; tantôt on a placé dans cette période la naissance, voire le développement complet, de l'architecture romano-byzantine du nord de l'Italie. Pour éclaircir une question si obscure et si débattue, la plupart des auteurs prirent à tâche d'étudier la société italienne sous la domination longobarde, afin d'expliquer autant que possible l'art par l'histoire. Mais l'emploi de cette méthode offre aussi de graves difficultés, car s'il existe un sujet aussi controversé et diversement interprété que l'état de l'architecture italienne à l'époque longobarde, c'est assurément la condition sociale et politique des Italiens pendant la même époque.

Selon les uns, la conquête des Longobards, atroce au début, se transforma en une tyrannie écrasante par la suppression complète des lois et des usages publics de la vie romaine, dont les Italiens avaient jusque-là continué de jouir. Leurs nouveaux maîtres les auraient en général assujettis à la condition de métayers ou d'es-

claves. D'autres historiens n'admettent pas que les Longobards se soient montrés à ce point durs et systématiques dans l'oppression, et que les Italiens aient pu tomber aussi bas. Ils prétendent que ces derniers conservèrent l'usage des lois romaines, et même celui de l'ancienne organisation municipale, et que les conquérants prirent assez vite les mœurs et les lois civiles des vaincus.

La différence est grande entre ces deux systèmes et les effets que chacun d'eux pouvait produire. Pour choisir entre eux, il faut, à l'exemple de nos devanciers, étudier attentivement les documents historiques.

Condition des Italiens sous la domination longobarde. — Conquête et occupation. — Il ne paraît pas douteux que le premier choc de l'invasion longobarde n'ait été pour les Italiens une effroyable calamité. Les envahisseurs avaient une réputation de férocité depuis longtemps établie, car déjà Tacite la signale. Lorsqu'ils entrèrent en Italie, c'était encore un peuple inculte, ignorant de l'écriture, idolâtre ou grossièrement converti à l'arianisme. Relativement peu nombreux, comme au temps de Tacite, les Longobards s'étaient renforcés pour leur expédition par des auxiliaires de diverse provenance et surtout par une forte troupe de Saxons.

A l'approche de ces barbares une immense terreur se répandit jusqu'au centre de la Péninsule, et beaucoup d'habitants, cherchant leur salut dans la fuite, se réfugièrent sur les côtes de Vénétie et de Ligurie ou dans les vallées des Alpes. Des évêques même quittèrent leur siège, entre autres celui de Milan qui s'enfuit à Gênes avec une partie de son clergé et beaucoup de notables milanais : son absence dura jusqu'au commencement du septième siècle. Quelques places fortes résistèrent seules, notamment Pavie qui fut prise après un long siège.

La conquête et l'occupation furent atroces. En deux courts passages, Paul Diacre, l'historien national des Longobards, qui n'est point suspect de malveillance envers ses compatriotes, fait un effrayant tableau de cette misérable époque. Après avoir dit que Cleph « fit massacrer beaucoup de Romains et en expulsa d'autres[1], » l'historien, passant au régime du grand interrègne ou gouvernement anarchique des ducs, s'exprime ainsi : « Alors beaucoup de nobles furent mis à mort par cupidité ; les autres, répartis entre les Longobards, devinrent tributaires pour le tiers des revenus. Et c'est ainsi que sept ans après l'entrée d'Alboïn, les ducs ayant pillé les

[1] Paul. Diac. *De Gestis Longobardorum*. Lib. II, cap. 31.

églises, tué les prêtres, détruit les villes et massacré les populations, la majeure partie de l'Italie, en outre des provinces conquises par Alboïn, fut subjuguée par les Longobards[1] ». Le roi le plus sauvage use parfois de clémence ; son intérêt l'y porte en mainte occasion : mais qu'attendre d'une trentaine de petits chefs, incapables de contenir leurs compagnons d'aventure et qui, jugeant l'expédition terminée, ne veulent plus avoir de maître pour mieux jouir de la conquête. Évidemment il devait advenir ce que Paul Diacre a dépeint.

La mort violente des deux premiers rois, la royauté restée élective, sa facile abolition et le long interrègne de dix années durant lequel le pouvoir appartint aux ducs, sont de frappants témoignages des mœurs barbares et de l'esprit turbulent des Longobards. Ce défaut d'organisation et de discipline ne fut pas seulement une source de calamités pour les Italiens ; il eut aussi des conséquences funestes pour les conquérants, qui, divisant leurs forces, perdirent l'occasion de s'emparer, dans un premier élan, de l'Italie tout entière, et, frappant à l'aveugle de tous côtés, se firent partout des ennemis : à l'intérieur, les Italiens opprimés, le clergé persécuté, les alliés saxons mécontents au point de retourner en Germanie ; au dehors, les Grecs restés maîtres d'une grande partie du littoral et guettant l'occasion de ressaisir les territoires perdus ; le pape, adversaire obstiné à la fois politique et religieux ; enfin les Franks, provoqués par d'imprudentes agressions et prêts à répondre aux appels des Grecs ou du souverain pontife.

Après dix ans d'anarchie, l'instinct de la conservation amena les ducs à rétablir l'unité du commandement. Authari, fils de Cleph, fut élu roi en 584. On vit alors renaître l'ordre et la tranquillité, si bien que Paul Diacre, non sans beaucoup d'exagération, il est vrai, dépeint ce régime comme une espèce d'âge d'or. Le mariage d'Authari avec Théodelinde, princesse catholique, contribua puissamment à adoucir les maux de la conquête. Par sa beauté et ses brillantes qualités, Théodelinde prit un tel ascendant sur les Longobards que, après la mort d'Authari, les ducs la prièrent de désigner le nouveau roi en choisissant l'un d'eux pour époux. Sur les instances de la reine, Agilulph, son second mari, abjura l'arianisme, donna des biens considérables aux églises complètement spoliées auparavant, et rétablit dans les honneurs de leur dignité beaucoup d'évêques « qui languissaient dans l'oppression et l'abjection[2] ».

[1] P. Diac. Lib. II, cap. 32.
[2] P. Diac. Lib. IV, cap. 6.

Mais le retour de l'ordre sous Authari ne profita guère qu'aux territoires occupés et asservis d'une manière définitive. Le centre et surtout le midi de la Péninsule continuèrent de subir les horreurs d'une guerre impitoyable. De nombreux documents retracent les excès de tous genres commis dans cette région par les Longobards.

Citons d'abord le témoignage du pape Grégoire le Grand, dont les lettres font une peinture navrante des souffrances endurées à la fin du sixième siècle par les populations des environs de Rome et des provinces méridionales. A l'évêque de Milan réfugié à Gênes, le saint pontife écrivait en 595 «.... *Ecce jam mundi hujus omnia perdita conspicimus quæ in sacris paginis audiebamus peritura. Eversæ urbes, castra eruta, Ecclesiæ destructæ; nullus terram nostram cultor inhabitat*[1].... ». Dans une lettre du même pape à l'empereur Maurice, on lit le passage suivant «... *Post hoc plaga gravior fuit adventus Agilulphi, ita ut oculis meis cernerem Romanos, more canum, in collis funibus ligatos, qui ad Franciam ducebantur venales*[2].... ». Et ces plaintes, malgré leur tournure parfois un peu littéraire, ne sont nullement exagérées : l'excès du malheur les arrachait à un homme intrépide qui, pendant plus de trente années, lutta contre la barbarie avec un zèle infatigable. Alors, dans l'Italie méridionale, beaucoup de villes qui avaient eu jusque-là des évêques, cessèrent pour toujours d'en avoir. Dans un grand nombre d'autres, le siège épiscopal fut vacant pendant de longues années. Plusieurs, détruites et dépeuplées, «.... *reparandi eas spes nulla, populo deficiente*[3].... » furent adjointes par Saint Grégoire au diocèse voisin. Quelques-unes disparurent entièrement. Alors aussi, pour sauver leur vie ou leur liberté, beaucoup de fugitifs émigrèrent en Sicile. Grégoire le Grand s'occupait avec sollicitude d'y procurer asile aux membres du clergé. Il s'efforçait en même temps de racheter les captifs emmenés en esclavage par les Longobards.

Ni l'influence de Théodelinde, ni même la conversion d'Agilulphe, ne paraissent avoir sensiblement amélioré la condition des provinces méridionales. Après comme avant cette conversion, le souverain pontife se plaignit des mêmes excès. Ce fut sous le règne d'Agilulphe que les Longobards saccagèrent le Mont-Cassin; et si grand fut le désastre, si prolongées furent l'angoisse et la misère du pays, que les ruines de cet illustre couvent demeurèrent abandonnées pendant plus d'un siècle.

[1] Troya. *Codice diplomatico longobardo*. T. I, p. 287.
[2] Troya. *Cod. diplom. long.* T. I, p. 360.
[3] Troya. *Cod. diplom. long.* T. I, p. 265.

Ainsi, le fléau de l'invasion longobarde persista longtemps au midi de l'Italie. Les conquérants, tenus en haleine par des luttes continuelles, y gardèrent plus obstinément leur férocité première. Une centaine d'années après la venue d'Alboïn, les Longobards de Bénévent et leur duc Romuald, quoique chrétiens, se prosternaient encore devant une vipère d'or et conservaient le culte d'un arbre sacré. Ce fut seulement en 667 que la vipère fut transformée par l'évêque Barbatus en un calice et une patère.

En résumé, la période de conquête et d'occupation, qui se prolongea plus ou moins dans les diverses régions de l'Italie, fut extrêmement dure pour les vaincus. Toutefois les basses classes, artisans, colons, esclaves, eurent relativement moins à souffrir; car, pour elles, la rapacité des Grecs, accrue, il est vrai, par les besoins pécuniaires de la défense et la tentation de pressurer à outrance des territoires d'une possession précaire, n'était pas moins lourde à supporter que la violence des Longobards[1]. L'histoire rapporte, à la honte de la civilisation, que des Corses, réduits pour payer les impôts à vendre leurs enfants comme esclaves, se donnèrent aux barbares afin d'échapper à la tyrannie de Constantinople[2]. Donc, à part le sang répandu et les misères de la guerre, la conquête ne paraît point avoir beaucoup aggravé la condition de la masse du peuple.

Il en fut autrement pour les hautes classes, celles qui possédaient le sol ou l'influence, pour les nobles, les riches et les ecclésiastiques. Ceux-là devaient disparaître pour faire place aux nouveaux venus. Aussi furent-ils systématiquement dépouillés et exterminés. Les artistes n'appartenaient point à cette catégorie. Habitant les villes, où ils formaient des collèges, et recrutés en général dans le bas-peuple, ils se trouvaient compris, pour ces deux motifs, dans la partie de la population la moins atteinte par la conquête. Mais, en matière d'art, l'impulsion, les idées, les commandes viennent des classes riches et instruites. Aussi le changement fut-il désastreux lorsque le droit du plus fort substitua brusquement à l'aristocratie italienne civile et ecclésiastique, si mêlée et dégradée qu'elle fut, une noblesse féroce, brutale, dépourvue de culture intellectuelle, et les membres d'un clergé semi-barbare, recruté aux confins du monde romain ou chez les Goths. En foulant aux pieds, dans le premier

[1] Lettres de saint Grégoire le Grand, notamment lettre n° 39, à Anastase évêque d'Antioche. « *Gloria in excelsis Deo.... Quantas vero in hac terra tribulationes de Longobardorum gladiis, de iniquitatibus judicum, de insolentia atque importunitate causarum, de cura subjectorum, de molestia etium corporis patior, explere nec calamo, nec lingua sufficio..* . » Troya. *Cod. diplom. longob.* T. I. p. 354.

[2] Lettre de saint Grégoire le Grand à l'impératrice Constance. Troya. *Cod. diplom. longob.* T. I. p. 365.

déchaînement de l'invasion, les hautes classes du peuple vaincu, les Longobards abaissèrent pour longtemps le niveau intellectuel et artistique de la société où ils prenaient place.

Que devint cette société et quelle position y obtinrent les Italiens, lorsque, après la conquête, le pays vint à s'organiser? Telle est la question qu'il convient d'examiner à présent, en prenant pour guide le Code des lois longobardes promulgué en 643 par le roi Rothari.

Organisation de la conquête. — Ce Code comprend 390 lois[1]. Dans le préambule, Rothari abolit toutes les lois antérieures. Il s'intitule roi de la nation des Longobards. Son peuple se compose : d'hommes libres ; d'affranchis, dont il existe plusieurs catégories ; d'aldics ou colons ; d'esclaves. De romains, il n'est parlé nulle part. D'où il semble clairement résulter que Rothari n'avait pas d'autre espèce de sujets que ceux compris dans les quatre classes précitées, et que son Edit, territorial et non personnel, s'appliquait à tous les habitants du royaume.

Ainsi l'ont entendu plusieurs historiens de grande autorité, notamment Niebhur, Hase, Troya, Odorici, Leo et Botta[2]. Mais d'autres écrivains, et parmi eux Muratori, Montesquieu, de Savigny, ont soutenu le contraire. Selon ceux-ci, le silence de la loi longobarde au sujet des Romains tiendrait à ce que l'ancien état de choses eut tacitement persisté pour ces derniers, qui auraient continué de faire usage du droit romain et même de jouir de l'ancienne organisation municipale.

Si bien que les Longobards, après s'être rués sur les Romains pour les déposséder et avoir systématiquement exterminé l'élite des vaincus afin d'aplanir tout obstacle, auraient ensuite, presque sans transition, traité ces vaincus avec une extrême bienveillance. Ils leur auraient même témoigné plus de faveur qu'à leurs propres frères d'armes et associés, car nous savons par Paul Diacre que les Longobards laissèrent les Saxons, compagnons d'Alboïn, retourner en Germanie plutôt que d'accorder à ces vaillants et utiles auxiliaires le droit de vivre « *proprio jure* », c'est-à-dire suivant la coutume de leur nation. Du reste, l'Edit de Rothari règle par l'article 367 la con-

[1] Troya. *Cod. diplom. longob.* T. II, p. 60 à 461.

[2] « En examinant la chose sans prévention, on arrive à cette conclusion : les décurions et les possesseurs d'origine romaine cessèrent d'exister comme classe ; l'organisation municipale romaine disparut et les descendants des anciens habitants du pays n'existèrent plus que comme métayers ou gens de peine, ou comme esclaves, partout où s'étendait la domination longobarde au sixième siècle. » Leo et Botta. *Histoire d'Italie*, traduite par M. Dochez. Paris 1856, T. I, p. 47.

dition de l'étranger ou *Waregang* reçu sous la protection royale, c'est-à-dire naturalisé. Cet étranger était soumis à la loi longobarde à moins que le roi ne l'autorisât formellement à vivre sous un autre régime. Et comme, dans tous les cas, les fils légitimes du *Waregang* héritaient suivant la loi longobarde, on voit que si l'usage d'une loi étrangère pouvait se concéder exceptionnellement à des étrangers de distinction, ce privilège ne passait point à leurs descendants.

De bonne foi, serait-il possible que les Romains vaincus, spoliés, pourchassés, eussent obtenu d'emblée ce qu'on n'accorda ni aux immigrants en général, ni même aux auxiliaires germains. Tandis que ceux-ci eurent assez de crédit pour donner aux Longobards des ducs et des rois, jamais aucun romain ne joua le moindre rôle politique ou militaire pendant toute la durée de la domination longobarde. Ce nom de romain devait être tombé bien bas au septième siècle, puisque encore au dixième, alors que la fusion des races était déjà fort avancée, le longobard Liutprand, parlant à l'empereur Phocas, osait dire : « Nous autres Longobards, Saxons, Franks, Lotharingiens, Bavarois, Suèves, Bourguignons, méprisons si fort les Romains que nous ne connaissons pas de plus grave insulte à jeter à nos ennemis que de les appeler romains, ce nom signifiant pour nous le comble de l'ignominie, de la lâcheté, de l'avarice, de la luxure, en un mot de tous les vices. »

Les savants commentaires dont C. Troya accompagne le texte de l'Edit de Rothari établissent avec surabondance de preuves, à ce qu'il nous semble, l'empire territorial, c'est-à-dire l'autorité exclusive de cet Edit ; et cela non seulement pour les lois criminelles ou pénales, pour lesquelles le doute est moins permis, mais encore pour les lois civiles. Résumons les plus frappantes de ces preuves en empruntant quelques passages de « l'Essai sur l'histoire de la civilisation en Italie » par M. Boullier[1].

« Il y a dans l'Edit de Rothari cinquante-huit lois civiles, dont vingt-deux sont relatives aux personnes et trente-six relatives aux choses. Je prends la loi 228 ; elle dispose que celui qui détient un meuble ou un immeuble depuis cinq ans, si on lui en conteste la propriété, doit la prouver par le serment ou le combat judiciaire. Je le demande, les Romains ne sont-ils pas aussi bien que les Longobards soumis à cette éventualité ! Seront-ils dispensés, à l'occasion, de recourir aux armes ? Quels autres moyens auront-ils de défendre leur propriété si on l'attaque ou de la recouvrer si on

[1] Paris 1864, 1er vol. p. 278 et suiv.

l'a usurpée? Contre ceux qui leur montreront la pointe de leur épée, se contenteront-ils d'invoquer un texte de Justinien? . . . . »

« On trouve dans l'Edit de Rothari quarante-huit cas d'amendes plus ou moins considérables à payer au roi; trois cas dans lesquels la confiscation est prononcée à son profit; dix cas dans lesquels des successions ou des parts de succession, ou des éventualités de succession lui sont dévolues. Croit-on que tout cela ne concerne pas les Romains, et que le roi renonce en leur faveur à cette source importante de revenus? Mais parmi les lois dont je viens de parler, il en est qui appartiennent à l'ordre civil; telles sont celles relatives aux successions. J'arrive donc par une autre voie à cette même conclusion que les Romains sont soumis à une partie du droit civil de l'Edit, et dès lors, je le répète, pourquoi ne seraient-ils pas soumis au reste? Ne faut-il pas, pour les en exempter, une disposition spéciale? et où est cette disposition? »

« Il y avait, tous les jours, des transactions, des affaires, des contestations entre Longobards et Romains. Si chaque peuple avait eu sa législation, n'aurait-il pas fallu que l'Edit prévît les cas ou les deux codes devaient se trouver en contact et réglât leurs rapports afin de prévenir les luttes? Il en était ainsi dans le royaume frank, et outre les restrictions générales, nettement déterminées, qui y avaient été mises, dès le principe, à l'autorité des lois personnelles, les capitulaires qui avaient un empire territorial venaient chaque jour soumettre les races différentes à des règlement uniformes, et maintenir l'ordre entre elles en évitant des froissements. Rien de semblable n'existait chez les Longobards; l'Edit de Rothari se taisait. Il n'y avait pas de capitulaires, il n'y avait pas de magistrats romains, ni tribunaux mixtes ...... et par conséquent aucune loi ne faisant aux Romains une situation particulière, on peut en conclure qu'ils étaient soumis au même code que les Longobards, astreints aux mêmes formalités, jouissaient comme eux d'un *Wehrgeld*, étaient obligés comme eux de recourir au serment, aux *conjuratores*, au combat judiciaire, et avaient perdu l'usage public de leur droit. Le code longobard était territorial en matière civile comme en matière criminelle, et, par suite, dans tout ce qui avait rapport à la procédure. C'était seulement dans les points sur lesquels il ne contenait pas de stipulations expresses, et dans leurs relations entre eux, que les Romains conservaient la faculté de se régler d'après leurs anciennes lois. Dans ce champ étroit, l'indifférence du peuple conquérant leur laissait toute liberté. »

Nous n'ajouterons rien à ces dernières paroles, qui s'accordent avec les conclusions de Troya et peignent exactement, à ce qu'il nous semble, l'état juridique de l'Italie

vers le milieu du septième siècle. Une question fort intéressante se pose ici. Y eut-il peu ou beaucoup de Romains parmi les hommes libres sujets de Rothari et des rois ses prédecesseurs ? C'est à peine si l'histoire en mentionne quelques uns, tels que Félix, évêque de Trévise, à qui Alboïn, qui ne faisait que d'entrer en Italie, confirma la possession de tous les biens de son église, et les évêques, « plongés dans l'oppression et l'abjection », que la reine Théodelinde rétablit dans les honneurs de leur dignité. Dans les villes principalement, quelques citoyens purent conserver la qualité d'homme libre; et la même qualité fut sans doute accordée à des transfuges, rendue ou donnée à des aldies et des esclaves, d'autant plus que les Longobards n'avaient point de scrupule à affranchir leurs sujets; mais quant au nombre des Romains libres, il n'existe aucune indication qui permette de s'en faire une idée. Toutefois, si l'on en juge par le traitement infligé à la race conquise dans les premières années de l'occupation, et par la nullité du rôle militaire ou politique joué plus tard par les membres de cette race, on conviendra que, jusqu'à Rothari, le nombre des hommes libres d'extraction romaine fut probablement peu considérable.

La loi longobarde n'avait pas besoin de les mentionner à part pour leur attribuer un *Wehrgeld*; car, chez les Longobards, le meurtre et les blessures graves d'un homme libre ne se rachetaient point d'après un tarif fixe, mais étaient estimés en deniers selon la qualité de la personne «...*sicut appretiatus fuerit secundum qualitatem personæ.*» Sans connaître les formes judiciaires suivant lesquelles avait lieu cette appréciation, on sait, par une loi de Liutprand, que l'usage instituait des règles à cet égard; règles variables, sans doute, selon les temps et les lieux; d'où provenait une échelle mobile de tarifs, souple, toujours en harmonie avec les mœurs du temps présent, et préférable à l'échelle fixe généralement adoptée par les peuples d'origine germanique.

Malheureusement, aucun exemple particulier ne fait connaître le prix du meurtre d'un romain libre, en sorte que nous manquons pour l'Italie des renseignements si complets donnés par les tarifs des lois franques sur la situation relative des Franks et des Romains libres dans les Gaules. Tout ce qu'on peut dire c'est que la position et sans doute aussi la valeur pécuniaire des Romains libres furent vraisemblablement inférieures en Italie à ce qu'elles étaient dans le royaume Frank, où des hommes marquants de l'époque mérovingienne, comtes, ministres, chefs d'armée, sans parler des évêques dont l'importance fut si grande en ce pays, appartinrent à la race

gallo-romaine ; tandis que sous la domination longobarde, aucun nom romain, en dehors du clergé, ne s'est fait jour dans l'histoire.

Arrivons à la situation et à l'influence de l'Eglise. L'Edit de Rothari n'en donne pas une haute idée, car trois lois seulement, simples règlements de police, ont trait aux églises ou aux ecclésiastiques. Il y eut deux graves motifs à l'amoindrissement d'influence du clergé catholique chez les Longobards. En premier lieu, le fait que ceux-ci furent d'abord ariens, ce qui explique les sanglantes persécutions de Cleph et des ducs. Authari, le pacificateur du Nord de l'Italie, défendit aux Longobards de faire baptiser leurs enfants dans la foi catholique. Il est vrai que sous Agilulph, la reine Théodelinde, forte de l'empire qu'elle exerçait sur son peuple, put travailler activement à la restauration de l'Eglise, mais elle laissa cette tâche inachevée ; et l'avènement de l'arien Rothari, donné pour second mari à la reine Gundiberge fille de Théodelinde, semble indiquer une réaction contre la faveur précédemment accordée au clergé catholique. L'arianisme était encore florissant à l'époque de Rothari, car nous savons par Paul Diacre qu'il y avait alors, dans presque toutes les villes, deux évêques, l'un arien et l'autre catholique[1]. Même après sa disparition, la secte arienne paraît avoir laissé derrière elle, chez une partie de la nation longobarde, de vives rancunes contre le clergé : par là s'expliquerait le succès passager de l'usurpateur Alachi, cet ennemi déclaré des prêtres, ce « fils de l'iniquité », comme l'appelle Paul Diacre.

Le second motif d'inimitié du peuple longobard contre le clergé catholique fut l'hostilité politique de la papauté, qui commença dès le temps d'Alboïn et se poursuivit presque sans trève, après comme avant la conversion des Longobards, jusqu'à la chute de leur royaume. Pour échapper à la servitude et protéger en même temps les Romains, dont ils se firent les défenseurs, les souverains pontifes n'eurent pas d'autre ressource que de susciter aux rois de Pavie des embarras intérieurs et de s'appuyer, quand ils couraient de sérieux dangers, sur les Grecs ou les Franks. Aussi, tandis que ces derniers étaient honorablement qualifiés de *leti*, *gentili*, *federati*, le peuple longobard fut toujours pour Rome une race de « scélérats et de lépreux », la *nefandissima gens Langobardorum*.

Ces deux causes d'inimitié existèrent simultanément pendant le premier siècle de la domination longobarde. Il en résulta que les membres du clergé soumis à Rome,

[1] Paul. Diac. *De gestis Langobardorum*. Lib. IV, cap. 44.

tenus souvent pour ennemis ou suspects, eurent peu d'action sur les Longobards. Ce fut un malheur, car l'Église était, à cette époque, la seule puissance capable par son ascendant moral de modérer la violence des barbares, de leur imposer quelque respect pour l'ancienne civilisation et d'adoucir le sort des populations romaines. Et quand nous parlons de l'Église, il ne saurait être question que de l'Eglise catholique : le clergé arien faisait cause commune avec les Longobards. Si donc les premières années de la conquête furent si dures pour les Italiens; si les coutumes nationales des Longobards devinrent, sans mélange de droit romain, la loi universelle des territoires conquis; enfin, si les populations romaines, pliées sous le joug, traversèrent cette douloureuse période sans laisser d'autre trace dans l'histoire que les lamentations des papes et de quelques évêques, il faut en chercher le principal motif dans cette double inimitié, qui mit aux prises les Longobards avec l'église romaine, discrédita le clergé et l'empêcha d'exercer sa bienfaisante médiation.

Dans une pareille situation le progrès artistique n'était pas possible non plus. L'art ne pouvait que végéter; et même, faute de culture chez la race dominatrice, que s'abaisser davantage, au moins pendant un certain laps de temps, à mesure qu'on s'éloignait du régime antérieur à l'invasion.

Adoucissement des mœurs des conquérants et mélange des races. — Après le règne de Rothari et surtout pendant le second et dernier siècle de la domination longobarde, on vit de grands changements s'accomplir dans les mœurs des conquérants. Quoique la querelle avec Rome fut alors devenue plus âpre que jamais, parce que les Longobards, maîtres de presque toute l'Italie, serraient de très près le Saint-Siège, l'extinction de l'arianisme donna de l'influence aux membres du clergé catholique; d'autant plus, faut-il ajouter, que, pendant cette dernière période, les évêques, prêtres, clercs, religieux et religieuses appartiennent souvent à la race dominatrice. Des personnages de la plus haute extraction sont investis de dignités ecclésiastiques. Un roi, Ratchis, abdique et se fait moine au Mont-Cassin. Les Longobards se mêlaient ainsi dans l'Église avec les Italiens et, dans ce contact, subissaient l'ascendant de la race vaincue.

Devenus propriétaires fonciers, ils furent conduits, vu leur ignorance en matière de possession territoriale fixe et durable, à adopter peu à peu la plupart des dispositions romaines relatives aux ventes, aux baux, à l'usufruit, à la prescription. Il était commode de trouver des règles toutes faites et de les appliquer à son propre usage à mesure qu'il en était besoin. On commençait par s'en servir; puis elles

passaient dans la législation. Par la fameuse loi des Scribes, promulguée en 727, le roi Liutprand prescrit aux notaires qui rédigent des contrats soit d'après la loi longobarde « bien connue de tous », soit d'après la *loi romaine*, de se conformer à ces lois, et il les rend responsables des fautes commises par ignorance. Le droit romain compléta de la sorte le droit longobard.

Non seulement il le compléta, mais il le modifia en beaucoup de points à mesure que les mœurs des conquérants s'adoucirent par l'influence du climat, le contact des Romains, l'effet du bien-être, de la richesse et des jouissances d'une vie plus civilisée. Au payement du *wehrgeld* s'ajoute alors, pour le meurtrier d'un homme libre, la perte de tous ses biens. Les malfaiteurs sont punis de la prison et du bannissement. La capacité d'hériter est beaucoup élargie pour les femmes. La puissance de tester devient aussi plus grande, spécialement au profit de l'Église, ou de l'un des fils ou même de l'une des filles. La preuve testimoniale est acceptée dans certains cas. Le combat judiciaire est rendu moins fréquent; et il ne tint pas au roi Liutprand qu'il ne fut entièrement aboli. Voici en effet dans quels termes Liutprand s'exprime sur ce sujet : *Quia incerti sumus de judicio Dei, et multos audivimus per pugnam sine justitiam causam suam perdere, sed propter consuetudinem gentis nostre Longobardorum legem ipsam mutare non possumus.* Le souverain qui prononçait de telles paroles et les inscrivait même dans une loi, était, malheureusement pour les faibles et les opprimés, fort en avance sur son siècle.

Des changements aussi considérables ne peuvent pas s'être produits sans une participation active des Romains à la vie publique. L'affranchissement leur donna cette participation. On sait par une suite de faits relatés dans l'histoire de Paul Diacre que les Longobards, à l'époque où ils habitaient la Germanie, affranchissaient largement les captifs et les esclaves lorsqu'il devenait utile de grossir le nombre des combattants. Cette ancienne habitude se conserva sans doute après l'émigration en Italie. En tout cas, l'édit de Rothari règle d'une manière très précise les conditions de l'affranchissement. Il établit quatre catégories d'affranchis ou *liberti :*

1° Le *libertus*, esclave ou aldie conditionnellement affranchi, lié au patron par les clauses de l'acte d'affranchissement.

2° Le *libertus fulfreal*, qui acquiert la condition d'un libre parent du patron et dont les enfants deviennent absolument libres.

3° Le *libertus amund*, complètement affranchi par les cérémonies de la quadruple transmission et des quatre chemins.

4° Le *libertus per impans*, complètement affranchi par la volonté du roi.

A ces quatre classes d'affranchis le roi Liutprand ajoute, en 717, dans les premières années de son règne, le *libertus circa altare*, auquel la cérémonie religieuse confère la condition du *fulfreal*. Cette nouvelle institution témoigne de l'influence gagnée par l'Église. Des lois subséquentes favorisent l'affranchissement, entre autres celle d'Aistulf, rendue en 754, qui défend aux héritiers de retenir des esclaves affranchis par le défunt *pro anima sua*, parce que, dit ce prince, dont les belles et chrétiennes paroles contrastent singulièrement avec sa violente hostilité contre le Saint-Siège, *maxima merces nobis esse videtur ut de servitio servos ad libertatem deducantur, eo quod redemptor noster servus fieri dignatus est, ut nobis libertatem donaret*.

L'ensemble des dispositions législatives que nous venons de passer en revue montre que l'affranchissement, enraciné de longue date dans les mœurs du peuple longobard, et si bien réglé par Rothari, devait être, au témoignage même de cette réglementation, un acte d'un usage ordinaire; et que plus tard, grâce surtout à l'influence de l'Eglise, il fut grandement favorisé par les souverains. L'une des lois d'Aistulf fait même expressément allusion à la multiplicité des affranchissements. Comme souvent, dit le roi, les affranchis *amund* méprisent leurs bienfaiteurs, ce qui détourne beaucoup d'hommes libres d'affranchir leurs domestiques, on pourra, pour remédier à cet inconvénient, affranchir par quadruple transmission après s'être réservé par un acte écrit le service viager de l'affranchi. Toutefois l'affranchissement *circa altare* ne supporte pas cette restriction : il est toujours complet; en sorte que la cérémonie religieuse, ignorée ou non avenue sous Rothari, prend un siècle plus tard la prééminence sur les anciennes formes légales.

C'est par l'affranchissement des membres de la race conquise, largement pratiqué pendant la seconde période de la domination longobarde, que s'explique le mieux le changement de mœurs qui s'accomplit à cette époque. Nous avons déjà écarté la possibilité que cette transformation soit imputable, pour une grande part, à des Romains dont l'invasion du septième siècle aurait respecté la liberté. Car ceux-ci, influents par leur position antérieure et bien traités dès le commencement du nouveau régime, n'eussent pas manqué de jouer par la suite un certain rôle politique ou militaire, que précisément l'histoire leur refuse d'une manière absolue. Au lieu que des affranchis, condamnés par leur extraction servile à d'humbles débuts, ne pouvaient s'élever que peu à peu jusqu'aux premiers rangs dans une société aristocra-

tique où l'on tenait grand compte de la naissance. La courte durée de la domination longobarde ne leur en laissa pas le temps. Mais cette infériorité de position sociale ne les empêcha pas de contracter, commercer[1], rédiger des actes, élever des constructions, obtenir des dignités ecclésiastiques, en un mot, de prendre à la vie publique cette part active et de jour en jour croissante, attestée par de nombreux documents historiques, grâce à laquelle l'Italie revint dans les voies de l'amélioration et du progrès.

La culture artistique, qui n'avait pu que décliner à l'époque antérieure, retrouvait ainsi des circonstances favorables à son relèvement. Non pas que les événements d'alors lui aient tous été propices. Des guerres extérieures et surtout de violentes discordes intestines, causées par les révoltes des ducs et les usurpations du pouvoir royal, troublèrent profondément la seconde période de la domination longobarde. Plusieurs lois de Ratchis peignent au vif la situation très critique du royaume. L'une prononce la peine de mort et la confiscation des biens contre quiconque envoie, sans ordre du roi, un messager à Rome, Ravenne, Spolète, Bénévent, en France, Bavière, Allemagne, Rhétie ou Avarie, c'est-à-dire dans tous les états limitrophes du royaume, y compris les duchés longobards de Spolète et de Bénévent, devenus alliés du pape. Une autre loi édicte les mêmes peines contre ceux qui révèlent les secrets du roi. Une troisième défend aux juges des Marches de laisser entrer ou sortir personne sans l'autorisation du roi, les pèlerins exceptés, qui devront avant d'entrer subir un interrogatoire. Aistulf, successeur de Ratchis, défend d'avoir aucune relation avec des Romains[2] et renouvelle l'interdiction d'entrer dans le royaume ou d'en sortir.

Mais de telles mesures défensives ne révèlent pas seulement une situation pleine de périls : elles montrent aussi l'importance de ces communications avec l'étranger qu'on voulait supprimer. Presque toujours, en pareil cas, les lois sont d'autant plus sévères qu'elles rencontrent moins d'obéissance. Aussi ne faudrait-il pas s'exagérer

[1] En ce qui concerne le commerce, on sait que sous Aistulf il y avait de riches négociants « *negociantes majores et potentes.* » qui, astreints au service militaire, étaient tenus de s'équiper d'un cheval et d'une armure complète. Les petits négociants étaient aussi soldats et par conséquent hommes libres. Ces commerçants devaient être, en général, d'extraction romaine.

[2] Ici les Romains sont évidemment des Italiens sujets de l'empereur ou du pape. Le même sens doit être donné au mot « romain » dans deux autres lois ; l'une de Rothari relative à la fornication avec une esclave romaine, l'autre de Liutprand relative au mariage d'un romain avec une femme longobarde. Il serait vain de chercher dans ces deux seules lois un fondement au système qui ferait vivre Romains et Longobards côte à côte sous un même gouvernement, d'après le régime des lois personnelles. Muratori, bien que partisan de ce système, n'hésite point à reconnaître dans le « romain » des législateurs longobards une personne étrangère au royaume.

le fâcheux effet produit par ce régime troublé. Il ne s'agissait plus alors de guerres de race ayant pour enjeu la possession du sol; mais bien de luttes politiques qui intéressaient surtout les grands et leur clientèle, et dont la masse du peuple ne souffrait directement que par suite des accidents de guerre. Dans des conditions analogues, on vit, au bas moyen-âge, une brillante culture artistique s'épanouir en Italie, pendant que des discordes acharnées et d'incessants combats y faisaient couler le sang à profusion.

Il ne serait donc nullement inadmissible, d'après le seul témoignage de l'histoire, qu'au cataclysme de l'invasion et à la dure époque des lois de Rothari, eut succédé pour les arts une ère de réparation et de progrès. Sous l'influence de l'adoucissement des mœurs, la construction des édifices ne pouvait manquer de reprendre une notable importance dans un pays tel que l'Italie septentrionale, où des villes nombreuses renfermaient une part considérable de la population. Des lois très intéressantes concernant les *magistri comacini* attestent cette importance rendue à l'architecture. Le législateur n'a pas dédaigné d'y descendre à de minutieux détails de salaire relativement aux travaux de l'art du bâtiment. Nous terminerons par l'examen de ces lois l'étude de la condition des Italiens sous la domination longobarde.

Magistri comacini. Signification et origine de ce nom. — On est d'accord en général pour attribuer au nom de *magistri comacini* le sens de « maîtres comasques », c'est-à-dire maîtres constructeurs venant de la province de Côme. Cette explication, indiquée par l'étymologie probable du mot *comacinus*[1], trouve sa justification dans le fait que l'exercice des arts du bâtiment et la coutume d'émigrer pour chercher du travail au dehors ont existé de tout temps chez les habitants des vallées italiennes des Alpes, et particulièrement chez les populations riveraines des lacs de Côme, Lugano et Majeur, presque toutes comprises dans le diocèse de Côme. Les grandes exploitations de pierres à bâtir et de bois de charpente, ouvertes sur les bords de ces lacs pour les besoins des villes de la plaine, développèrent l'exercice des professions de carrier, maçon, tailleur de pierre, charpentier, entrepreneur de travaux, sculpteur, architecte, etc., tandis que l'aridité d'un sol montagneux obligeait une partie des habitants à s'expatrier pour vivre ou chercher fortune. Encore aujourd'hui, des

[1] Cependant quelques auteurs font dériver *comacini* de *collegæ macinæ*, transformé en *co-macini* par la même abréviation qui a produit les noms de *co-magistri*, *co-liberti*. Troya. *Cod. diplom. longob.* P. IV, p. 80.

familles, des groupes d'individus, espèces de petites colonies issues d'une rive, d'une côte, d'un vallon du lac, s'en vont à l'étranger, traversent même l'Atlantique; et, après avoir exercé leur industrie, reviennent très souvent à la terre natale jouir du fruit de leurs épargnes.

Cette pratique séculaire des travaux du bâtiment a fait sortir des territoires compris dans le diocèse de Côme beaucoup d'artistes renommés : au douzième siècle, Bénédictus Antelami, qui a signé le bas-relief du crucifiement conservé dans la cathédrale de Parme; aux treizième et quatorzième siècles, la dynastie de sculpteurs, issue du village de Campione, qui exécuta de père en fils, durant cinq générations, les sculptures de la cathédrale de Modène[1]. En même temps, d'autres artistes de Campione, Carona, Gravedona, Orsenigo et autres lieux du territoire comasque prenaient une grande part aux travaux de la cathédrale de Milan; Jacques de Campione dirigeait la construction de la Chartreuse de Pavie; Mathieu de Campione bâtissait à Monza la façade, la chaire et le baptistère de Saint Jean; Bonino de Campione élevait à Vérone le mausolée de Can Scaliger. Au quinzième siècle, la république de Sienne faisait bâtir le château de Saturnia par maître Albert de Lugano, et Jean de Côme construisait à Venise le campanile de Saint-Georges-Majeur. Plus tard, aux seizième et dix-septième siècles, les trois Fontana, Maderno et Borromino, nés sur le territoire de Côme, illustraient leurs noms à Rome[2].

Tous ces artistes, la fleur du pays, et les milliers d'artistes secondaires et de simples artisans, qui descendirent avec eux des hautes vallées de l'Adda et du Tessin, sont les successeurs directs des anciens *magistri comacini*. Leur filiation remonte jusqu'à ce maître Ursus, qui construisit sous le règne de Liutprand le ciborium de Saint-Georges *in val policella*, près Vérone, avec ses disciples Juvintinus et Juvianus[3]; jusqu'à ce Rodpertu, *magistrum cummacinu*, qui vendait en 739 une vigne située à Toscanella[4]; enfin jusqu'à ces humbles charpentiers du val d'Antelamo, donnés avec leurs familles par le roi Liutprand au monastère de Saint-Pierre *in ciel d'oro*[5].

Il faudrait même, pour atteindre à l'origine de cette filiation, remonter encore plus haut, car on ne saurait douter que les industries du bâtiment ne se soient développées

[1] Odorici. *La Cathedrale di Parma*. Milan, 1864, p. 13.
[2] Cantù. *Storia della città e della diocesi di Como*. Florence 1856. Vol. I. p. 332 et suiv.
[3] Troya. *Cod. diplom. longob*. P. III, p. 556.
[4] Troya. *Cod. diplom. longob*. P. III, p. 672.
[5] Troya. *Cod. diplom. longob*. P. III, p. 153.

dans la province de Côme dès l'époque romaine, alors que furent fondées ou reconstruites les grandes cités de la Cisalpine. Milan en particulier, qui, sous l'empire romain, devint une immense métropole et finit par être la capitale de l'Occident, ne pouvait tirer que des carrières des lacs alpins la majeure partie des pierres et des marbres nécessaires à la construction de ses monuments. Les *magistri comacini* de la période longobarde ne sont donc, suivant toute apparence, que les continuateurs d'artisans plus anciens, dont les premières générations appartenaient peut-être à la période gauloise.

Ce qui est particulier à l'époque longobarde, c'est que le nom de maîtres comasques servit alors à désigner, dans tout le royaume, les artisans constructeurs des édifices. Cela résulte positivement des lois de Rothari et de Liutprand ; et l'on pourrait encore citer le témoignage de ce diplôme de 739 qui constate l'existence en Toscane d'un *magister comacinus*, propriétaire d'une vigne à Toscanella. S'en suit-il que, sous les Longobards, les constructeurs d'édifices aient tous ou presque tous été comasques. Autant vaudrait dire qu'aujourd'hui les maçons, nommés à Paris « limousins », sont tous d'origine limousine. La vérité est que Pavie et Milan, principales villes du royaume longobard, ont été de tout temps, par le fait de leur position géographique, tributaires de l'industrie des comasques ; et que jamais, sans doute, elles ne l'ont plus été qu'aux septième et huitième siècles, parce qu'alors leurs zones d'approvisionnement des matériaux et de recrutement des ouvriers furent, selon toute vraisemblance, plus restreintes qu'à aucune autre époque. Les maîtres comasques acquirent pour ce motif, dans l'industrie du bâtiment, une importance prépondérante au centre de la Cisalpine : leur nom devint en cette contrée synonyme de celui de constructeur; et les souverains, dont la résidence était Pavie, se conformant pour rédiger les lois au langage du pays qu'ils habitaient ordinairement, donnèrent à ce nom particulier une acception générale.

L'importance des maîtres comasques sous les Longobards pourrait d'ailleurs tenir en partie à ce que leur pays bénéficia dans une certaine mesure, pendant l'invasion, du malheur des contrées voisines. Il servit d'asile à de nombreux fugitifs appartenant aux classes aisées de la population. Cela ressort du récit de Paul Diacre relatif à la conquête de l'île comacine[1]. Francion, ancien lieutenant de Narsès et qualifié par

[1] L'île comacine est une petite île du lac de Côme, située vers le haut de la branche sud-ouest. Un étroit chenal la sépare de la côte occidentale. Cette île fut, pendant tout le moyen-âge, une importante position navale et militaire, parce qu'elle commande la communication de la branche de Côme avec les deux autres branches du lac.

l'historien longobard du titre de maître des soldats, s'était maintenu indépendant sur cette île depuis la venue d'Alboïn jusqu'au règne d'Authari, c'est-à-dire pendant une vingtaine d'années. Mais alors, vigoureusement attaqué par les Longobards, il fut obligé de capituler après six mois de siège; et les vainqueurs trouvèrent dans l'île des richesses considérables qu'on y avait apportées de toutes parts pour les mettre en sûreté[1]. Sans aucun doute, l'importante émigration qui fit de l'île comacine un dépôt de richesse et le centre d'une résistance opiniâtre, ne saurait avoir été totalement passagère dans sa durée et ses effets. Il y eut de ce fait, sur les bords du lac de Côme, accroissement de population et de ressources intellectuelles; et les maîtres comasques ne purent qu'y gagner tant sous le rapport du nombre et de la force d'expansion que sous celui du savoir et de la valeur artistique.

Après avoir expliqué la signification et l'origine du nom de *magister comacinus*, il reste à examiner, autant du moins qu'une telle question se prête à l'examen, quels furent le rôle technique, la condition sociale et l'influence artistique des constructeurs désignés par ce nom.

Magistri comacini. Leur rôle technique. — Les lois 144 et 145 de l'Édit de Rothari représentent les *magistri comacini* comme des entrepreneurs ou conducteurs de travaux, qui restauraient ou bâtissaient les édifices avec l'assistance d'ouvriers de condition servile. La première de ces lois, qui commence ainsi : *Si magister commacinus cum collegante suo cujuscumque domum ad restaurandum vel fabricandum susceperit...*, correspond au cas de travaux exécutés par entreprise, tandis que la seconde, rédigée dans les termes suivants : *Si quis magistros commacinos unum aut plures rogaverit aut conduxerit ad opera dictanda aut solacium diurnum prestandum inter servos suos domum aut casam faciendam...*, se rapporte à des travaux seulement dirigés ou surveillés. Les mêmes textes montrent que les *magistri comacini* étaient souvent associés ou enrôlés à deux ou plusieurs. C'est incidemment que les deux lois précitées, dont l'objet est la définition des responsabilités en cas d'accident, déterminent la fonction des *magistri comacini*. Les huit lois de Liutprand, faites une centaine d'années plus tard pour régler le salaire des maîtres comasques, donnent la nomenclature de leurs travaux habituels : malheureusement beaucoup de passages sont d'une interprétation difficile ou incertaine.

[1] Paul. Diac. *De gestis longob.* lib. III, cap. 27.

La première de ces lois, intitulée « *de sala* », concerne un ouvrage payé d'après le nombre des tuiles employées, et dont le prix était moindre pour une salle proprement dite que pour un étage, grenier ou terrasse (*solarium*). Quel que fût cet ouvrage, on sait au moins, par le texte de la loi, que quinze tuiles couvraient vingt pieds carrés; ce qui montre que l'on continuait de se servir habituellement, sous Liutprand, des grandes tuiles plates employées dans les constructions romaines.

La seconde loi « *de muro* » fixe le prix de la construction des murs suivant que l'épaisseur varie de un pied à cinq pieds : ce prix augmente s'il faut déplacer l'échafaudage (*macinam*). Vient ensuite l'estimation des enduits (*si murum dealbaverit*); celle des cloisons en planches (*si cum axes clauserit*) et de l'*opus gallicum*, assimilé à ces cloisons; celle de la construction des arcs ou plus généralement des voûtes (*si arcum volserint*); enfin, celle des ouvrages en charpente (*si materias cappelaverint*), dont le prix augmente quand leur installation nécessite des apparaux (*armatura et brachiolo*). Observons, à propos des voûtes, que leur prix est relativement très élevé : il est, à surface égale, de quinze à dix-huit fois plus fort que celui d'un simple mur. Cela paraît indiquer que ces ouvrages s'exécutaient alors difficilement et qu'ils étaient par suite d'un usage restreint.

La troisième loi « *de annona* » contient le tarif des vivres, seigle, lard, vin, légumes et sel, à fournir aux maîtres comasques, le prix de ces vivres devant être compté dans le salaire.

Par la quatrième loi « *de opera* », les ouvrages à la romaine (*romanenses opera*) sont estimés à la même valeur que les ouvrages à la gauloise (*gallica opera*), sans qu'il soit donné aucune définition du mot « *opus* », si vague par lui-même; mais sans doute il s'agit ici des ouvrages de couverture, car le législateur explique immédiatement après qu'une tuile (*tegula*) occupe l'espace de vingt-cinq bardeaux (*scindulas*). Vient ensuite une expression fort obscure « *si maxas funderit* », qui, selon certains commentateurs, se rapporterait aux travaux de fondation. Faisons remarquer à propos de la loi « *de opera* » que l'*opus gallicum* y désigne probablement les couvertures en bardeaux, alors que le même terme est associé aux ouvrages en planches dans la loi « *de muro* ». En général, l'expression « *opus gallicum* » pourrait désigner des ouvrages construits en bois par opposition à celle de « *opus romanense* » qui s'appliquerait aux ouvrages en pierre, brique ou maçonnerie. Cette interprétation s'accorderait bien avec l'idée qu'on peut se faire des constructions gauloises; et

l'usage persistant de l'*opus gallicum* serait d'ailleurs chose naturelle dans la Cisalpine.

La cinquième loi, « *de caminata* », traite des cheminées, des clôtures ajourées en bois de sapin (*habitarii* ou plutôt *abietarii cancellas*), des lambris? (*peumas*) et d'un ouvrage en plâtre estimé à la pièce (*carolas cum gypso*). Il résulterait des précédentes définitions que, sous les Longobards, les clôtures habituelles des fenêtres consistaient en grillages en bois.

La sixième loi, « *de furnum* », est relative à la construction des fours (*furnum inpisile*), qui se bâtissaient, y compris leur faîte (*pineam*), avec des pots en terre cuite (*caccabos*). Ces vases, employés parfois en Italie pour la construction des voûtes, pendant la période antérieure à l'invasion longobarde, étaient d'un excellent usage pour les parois d'un four, surtout si l'épithète de « *inpisile* » devait s'interpréter, comme on l'a prétendu, dans le sens de poêle.

La septième loi, « *de puteum* », a trait à la construction des puits, dont le prix est réglé selon la profondeur, qui varie de douze à cent pieds.

Enfin la huitième loi, « *de marmorarios* », se rapporte aux dallages ou revêtements en marbre (*axes marmoreas*) et à de petites colonnes de quatre ou cinq pieds d'élévation. On peut juger par de tels ouvrages que, sous Liutprand, les constructions ordinaires, les habitations privées, admettaient un certain luxe dans le choix des matériaux et l'emploi des ressources décoratives. La mention des colonnettes naines en marbre offre un intérêt particulier, parce qu'elle donne des renseignements à peu près positifs sur l'usage de certaines formes architecturales. En effet, de pareilles colonnettes ne pouvaient guère trouver place que dans une décoration par arcatures aveugles appliquées contre un mur, ou dans un portique avec arcades, semblable aux galeries de cloître romanes ou gothiques. Cette dernière disposition, dans laquelle les colonnettes sont élevées sur une murette d'appui, en même temps que les ouvertures comprises entre elles sont grandies en hauteur par les vides cintrés des arcades, s'accommode fort bien de la faible dimension de quatre ou cinq pieds que recevaient, aux termes du tarif de Liutprand, les colonnettes d'un usage habituel. D'où l'on pourrait conclure que les principales maisons de l'époque longobarde avaient des cours ceintes de portiques à l'instar des atriums antiques ou des cloîtres du moyen-âge. En tout cas, le fréquent usage des colonnettes naines témoigne que l'architecture longobarde a continué sous ce rapport les pratiques de la décadence romaine et de l'architecture byzantine primitive, attestées par l'exemple des Thermes de Dioclétien,

du palais de Spalatro, du baptistère de Ravenne et du tombeau de Théodoric. L'usage de cette forme décorative fut ainsi continué sans interruption depuis l'époque de son début en Italie jusqu'à celle de son plein épanouissement dans les édifices de l'architecture lombarde.

Malgré l'obscurité de maint passage des lois précédemment examinées, la nomenclature des seuls travaux clairement définis suffit à prouver que les tarifs de Liutprand embrassaient les branches principales de l'industrie du bâtiment. Ils formaient pour cette industrie une série de prix répondant aux exigences de l'époque. Le rôle technique des maîtres cômasques consistait donc à pourvoir à l'exécution de nombreux ouvrages ressortissant à diverses professions. Mais il semble que ce rôle, aujourd'hui dévolu souvent à un directeur unique, l'architecte, ait été, sous les Longobards, habituellement réparti entre plusieurs personnes, car les deux lois de Rothari représentent les maîtres cômasques comme fréquemment associés dans une entreprise commune. Pour qu'il y ait eu motif à diviser ainsi le travail entre plusieurs personnes, il fallait que celles-ci fussent en général adonnées à des professions particulières et que, au lieu d'être maîtres dans l'acception la plus étendue de ce nom, elles ne l'aient été le plus souvent que pour une branche particulière de l'art des constructions.

Ces maîtres maçons, maîtres charpentiers, maîtres couvreurs, etc., tous désignés sous le nom générique de maîtres cômasques, joignaient sans doute à la direction des travaux de leur métier l'exercice manuel de celui-ci. Il devait en être ainsi surtout quand les *comacini* intervenaient seulement pour conduire des travaux, car ils employaient alors comme ouvriers, aux termes de la loi 145 du code de Rothari, les serfs du propriétaire qui les avait engagés à son service. Il fallait bien, avec de tels agents d'exécution, simples manœuvres en général, payer soi-même d'exemple et, après avoir tracé la besogne, y mettre aussi la main. Mais quand le maître cômasque prenait des travaux à l'entreprise, cas prévu par la loi 144, il employait nécessairement des ouvriers à lui, et le succès de son entreprise exigeait que ceux-ci fussent hommes de métier. Le rôle du *comacinus* pouvait alors devenir plus important et plus relevé, surtout si les soins de la direction et de la surveillance étaient assez astreignants pour le distraire des occupations manuelles.

Le tarif de Liutprand vise-t-il les travaux en régie, pour lesquels le salaire du maître cômasque est seul à considérer? ou bien ce tarif se rapporte-t-il aux travaux à l'entreprise? et, dans ce cas, comprend-il la main-d'œuvre sans la fourniture des

matériaux ou la main-d'œuvre avec cette fourniture? La question offre de l'intérêt, parce qu'un pareil tarif, rendu sous forme de loi, devait s'appliquer à la méthode généralement suivie pour l'exécution des travaux, et que la connaissance de cette méthode est nécessaire pour fixer le rôle technique du *magister comacinus*. Le texte du tarif ne donne sur ce sujet aucun renseignement explicite; mais les informations qu'il fournit, d'une part, sur le prix de certains ouvrages simples, faciles à estimer parce qu'ils varient peu d'une époque à l'autre, et, d'autre part, sur le prix des aliments, permettent de lever l'incertitude.

Parmi les travaux tarifés par Liutprand, choisissons le plus simple et le mieux défini, la construction d'un mur, et supposons qu'il s'agisse d'une muraille peu élevée ayant un pied d'épaisseur. Le prix est alors d'un sou d'or pour 225 pieds carrés, qui correspondent à autant de pieds cubes et reviennent à 5,78 mètres cubes, en admettant $0^m,295$ pour la longueur du pied. Six mètres cubes environ d'une maçonnerie commune, équivalente à notre maçonnerie de moellons, étaient donc payés un sou d'or. Or la façon de cette maçonnerie, y compris le broyage du mortier, représente l'ouvrage de cinq à six journées d'un maçon et de son aide, soit dix à douze journées d'ouvrier.

D'un autre côté un *tremissis*, c'est-à-dire un tiers de sou d'or, valait en aliments, aux termes de la loi « *de annona* » : trois muids, ou 26 litres, de seigle ; dix livres, ou 3,30 kilogrammes, de lard ; une urne, ou 13 litres, de vin ; quatre setiers, ou 2,16 litres, de légumes ; et un setier, ou 0,54 litre, de sel. Il y avait là de quoi nourrir un homme pendant douze à quinze jours; en sorte qu'un sou d'or représentait la nourriture d'un homme pendant une quarantaine de jours.

Évidemment le maître cômasque ne pouvait pas recevoir pour lui seul autant de sous d'or que des ouvriers placés sous sa conduite, mais non payés par lui, avaient exécuté de fois six mètres cubes de maçonnerie. Un tel salaire eut dépassé toute mesure raisonnable. Donc le tarif de Liutprand, inapplicable aux travaux en régie, concernait les travaux à l'entreprise. Il est aisé de vérifier qu'il ne comprenait point la fourniture des matériaux ; chose présumable *a priori*, parce que le prix de cette fourniture varie beaucoup selon la distance et la difficulté des transports et, par suite, ne se prête point à l'application d'un tarif constant.

Pour établir que le tarif se rapportait seulement à la main-d'œuvre, observons que le prix d'un sou d'or, payé pour six mètres cubes de maçonnerie, comprenait, outre le salaire des ouvriers, une part du salaire et du bénéfice du maître cômasque.

Remarquons aussi que le salaire des ouvriers devait suffire non seulement à leur alimentation personnelle durant l'exécution du travail, mais encore à cette alimentation pendant les jours fériés ; et, de plus, contribuer à celle de leur famille, ainsi qu'aux dépenses de vêtement, logement, chauffage, etc. Si bien que la nourriture des ouvriers n'entre que pour une fraction dans le total des frais auxquels doit pourvoir le prix stipulé au tarif. On peut admettre qu'elle représente en moyenne le quart de ces frais. Or la dépense de la nourriture d'un homme, évaluée précédemment à un tiers de sou d'or pour quinze jours, revient pour les dix journées de travail, nécessaires à l'exécution de six mètres cubes de maçonnerie, à $\frac{1}{3} \times \frac{2}{3}$, soit $\frac{2}{9}$ de sou d'or, qui, multipliés par quatre, donnent $\frac{8}{9}$ de sou, c'est-à-dire, à peu de chose près, le prix du tarif.

Quand bien même les chiffres, que nous avons dû introduire pour compléter les données du problème, paraîtraient sujets à correction, il n'en serait pas moins établi que le tarif de Liutprand s'applique beaucoup mieux aux entreprises de main-d'œuvre qu'aux travaux en régie ou qu'aux entreprises comprenant à la fois la fourniture et l'emploi des matériaux. La même conclusion ressortirait encore de la comparaison du prix d'établissement des murs avec celui des voûtes. On sait, par la loi « *de muro* » que 225 pieds de mur et douze pieds de voûte étaient également tarifés un sou d'or. L'énorme inégalité des quantités d'ouvrage ainsi payées au même prix s'explique, à la rigueur, par la différence des façons ; mais elle serait exorbitante si le prix en question devait aussi comprendre la fourniture des matériaux, vingt fois plus forte pour le mur que pour la voûte.

Les explications dans lesquelles nous venons d'entrer montrent suffisamment l'importance des lois sur les *magistri comacini*. Grâce à elles, nous savons que les maîtres cômasques se spécialisaient, en général, dans l'une ou l'autre profession de l'industrie du bâtiment, et que leur rôle consistait, tantôt à conduire des travaux pour le compte du propriétaire, qui fournissait alors les ouvriers, tantôt à exécuter des constructions à l'entreprise. Le tarif de Liutprand s'applique uniquement à la façon des ouvrages, de telle sorte que l'entreprise, dans sa forme habituelle, ne comprenait point la fourniture des matériaux. Ceux-ci devaient être par suite approvisionnés par le propriétaire, soit directement au moyen de ses propres ressources, soit avec celles d'autres artisans, adonnés aux industries extractives et à celles des transports.

Le système ordinairement suivi pour la construction des édifices ne différait donc pas de celui qui reste pratiqué dans les bourgs et les villages, voire dans beaucoup de petites villes, pour les bâtisses d'un usage courant. Le propriétaire commence par s'entendre avec le maître maçon ou le maître charpentier, selon qu'il s'agit d'une construction en maçonnerie ou d'un pan de bois; puis il s'adresse au couvreur, au carreleur, au menuisier, au peintre, au vitrier, traitant à part avec chacun d'eux et se chargeant souvent, pour les gros ouvrages, de l'achat et du transport des matériaux. Cette méthode s'applique sans difficulté aux constructions usuelles parce que toutes les dispositions sont réglées d'avance par la coutume et qu'un petit nombre de types parfaitement connus répondent à toutes les exigences. Elle pourrait même, dans une époque de culture industrielle et artistique peu développée, convenir aux constructions plus importantes, attendu que les édifices de cette espèce n'admettent alors qu'un petit nombre de genres, que la simplicité dans la structure s'y impose absolument et que l'on se préoccupe peu des recherches de la forme.

Tel fut probablement le cas des monuments de l'époque longobarde. Aucun document n'y révèle l'intervention d'un maître de l'œuvre dirigeant l'ensemble des travaux. Mais ici le silence de l'histoire ne vaut pas preuve. Aussi nous contenterons-nous de dire que le rôle technique des *magistri comacini* se bornait en général à celui de maîtres artisans, sans prétendre qu'aucun d'eux n'ait pu s'élever, par exception, jusqu'au rang d'architecte.

Magistri comacini. — Leur condition sociale. — Les empereurs romains avaient englobé les collèges d'artisans dans l'immense machine administrative qui régissait l'empire. Les membres de ces corporations, assujettis à des servitudes compensées par des privilèges, devaient, moyennant salaire, prêter leurs services aux entreprises d'utilité générale. Les travaux publics notamment s'exécutaient par leur entremise, à moins que les légions n'en fussent chargées; et, dans tous les cas, le menu peuple des campagnes soumis à la corvée fournissait le complément de main-d'œuvre nécessaire[1]. Cette puissante organisation, qui permit d'élever rapidement des édifices innombrables, ne pouvait pas survivre au régime politique qui l'avait créée. Déjà, dans les derniers temps de l'empire, elle était devenue d'un maintien très difficile.

[1] Je ne puis mieux faire que de renvoyer le lecteur, en ce qui concerne la « construction romaine et l'organisation des classes ouvrières de l'empire » au chapitre publié sous ce titre par M. Choisy dans l'*Art de bâtir chez les Romains*. Paris, 1873, p. 187 et suiv.

L'invasion longobarde consomma sa ruine en faisant table rase des institutions romaines

Mais la disparition légale des corporations ouvrières n'empêcha point les familles, jadis attachées à ces corporations, de continuer l'exercice du métier dont elles avaient pris l'habitude et qui leur servait de gagne-pain. Aux membres de ces familles échut naturellement, dans la période si tourmentée qui suivit l'ère impériale, la tâche d'exécuter, en matière de constructions, les travaux neufs et les nombreuses réparations nécessitées par les besoins quotidiens. Les *magistri comacini* furent ainsi les successeurs des maîtres artisans qui avaient dirigé, pendant l'époque impériale, les travaux des collèges spécialement voués à l'industrie du bâtiment.

Les membres de ces collèges étaient hommes libres ou esclaves; mais la liberté des uns était fort restreinte par l'obligation d'exercer héréditairement leur profession dans une circonscription déterminée et d'y pourvoir aux exigences des services publics. En réalité, la position des artisans libres ne différa guère, surtout vers la fin de l'empire, de celle des colons attachés à la glèbe. Aussi ne fut-elle point aggravée lorsque l'aldionat longobard devint, par l'effet de la conquête, la condition normale des classes demi-libres et demi-serviles; car aux sujétions envers l'État furent alors substituées des servitudes privées, moins tyranniques et moins lourdes en général.

Avec le temps, la condition des artisans longobards devint meilleure, grâce aux affranchissements de plus en plus multipliés qui firent passer dans la classe des hommes libres nombre d'aldies et d'esclaves. L'orfèvre Justus et le *magister comacinus* Rodpert — un Germain sans doute — qui vendaient chacun une vigne en 739, l'un à Lucques et l'autre à Toscanella[1], étaient certainement des hommes libres. Par suite de ces émancipations le régime des corporations ouvrières du bas moyen-âge se prépara petit à petit. Et c'est ainsi que la période longobarde et l'époque suivante ménagèrent la transition entre les collèges de l'antiquité, servilement assujettis à la tutelle de l'État, et les libres corps de métier du bas moyen-âge.

Revenons aux *magistri comacini*. Ce que les deux lois de Rothari nous apprennent sur leur compte ne s'oppose point à ce qu'on puisse leur attribuer la qualité d'aldie. Car l'aldie ne devait à son maître, bien qu'il lui appartînt, qu'une redevance

[1] Troya, *Cod. diplom. longob.* Part. III, p. 656 et 672.

fixe, fermage ou tribut. Il avait le droit de posséder en propre de l'argent, des meubles, des esclaves [1], et pouvait par suite parvenir à l'aisance, même à la richesse. Rien n'empêche donc qu'il ait eu la faculté, s'il était artisan, d'entreprendre des travaux pour son compte; et la qualité d'entrepreneur comportait nécessairement, entre autres responsabilités, celles que définissent les lois de Rothari. L'aldionat devait être, par la force des choses, moins assujettissant pour l'artisan que pour le cultivateur.

Il ne serait point impossible, d'ailleurs, que la qualité d'homme libre eut appartenu, dès les premiers temps de la domination longobarde, à des maîtres constructeurs, cômasques d'origine. On sait, en effet, que les rives du lac de Côme échappèrent en partie, grâce à la résistance du général romain Francion, aux sanglantes spoliations de Cleph et des ducs. Et plus tard, lorsque sous Authari, la défaite des Romains dans l'île cômacine livra les hautes vallées des Alpes aux Longobards, l'ère des pillages et des massacres systématiques avait pris fin au nord de l'Italie. Paul Diacre nous apprend de plus que Francion, réduit à se rendre, fut honorablement traité et qu'Authari lui permit de se retirer à Ravenne avec sa femme et ses bagages : en sorte qu'il n'y aurait rien d'invraisemblable à ce que ces compagnons, protégés par la même capitulation, eussent aussi gardé leur liberté. Une société d'hommes libres, d'extraction romaine, aurait pu se conserver ainsi sur les bords du lac de Côme, au grand profit de l'industrie locale, que ces libres Cômasques auraient exercée sans entraves dans l'Italie toute entière.

Sans doute une pareille supposition semble tenir du roman plus que de l'histoire; mais, pour expliquer d'une manière tout à fait satisfaisante le rôle des maîtres constructeurs d'origine cômasque, dont l'importance est attestée si hautement par l'extension du nom de *comacini* à tous les constructeurs du royaume, il ne suffit peut-être pas d'invoquer, ainsi que nous l'avons fait d'abord, les habitudes traditionnelles de travail et d'émigration des populations cômasques. Il semble que des circonstances particulières aient dû procurer aux artisans riverains du lac de Côme, dans les premiers temps de la domination longobarde, certains avantages et par suite une certaine supériorité sur leurs confrères. Ainsi motivées et rattachées, d'autre part, à un fait historique nos conjectures relatives à la libre condition de ces artisans pourront ne point paraître par trop téméraires.

[1] Lex Roth. n° 219.

Magistri comacini. — Leur influence artistique. — On a parfois attribué aux *magistri comacini* une notable influence sur le développement et la transformation de l'architecture italienne. Cela suppose que des changements ont eu lieu dans cette architecture pendant l'époque longobarde ; changements qui seraient alors, vu l'absence de culture artistique chez les conquérants, imputables à l'action d'artistes italiens. Mais il n'est nullement prouvé qu'aucune innovation considérable se soit produite à l'époque dont il s'agit ; et l'étude que nous poursuivons dans ce chapitre aura précisément pour effet de montrer que, d'Alboïn à Didier, l'architecture italienne continua de suivre, avec peu de changement, les voies frayées à l'âge antérieur.

Si nous considérons en particulier les *magistri comacini* proprement dits, ceux qui provenaient du territoire de Côme, il est très peu probable qu'ils aient jamais exercé sur l'architecture une sensible influence artistique, même à l'époque où, d'après ce que nous avons vu précédemment, ces *comacini* d'origine auraient eu peut-être, au nord de l'Italie, une action prédominante. Car cette époque est celle des premiers temps de la conquête longobarde, période stérile sous le rapport du progrès artistique et pendant laquelle les artisans cômasques n'ont pu se signaler, par une supériorité relative, que dans la simple pratique du métier de constructeur. Le témoignage des édifices élevés par ces artisans sur leur propre territoire prouve d'ailleurs qu'ils n'ont brillé dans les arts, à aucune époque connue de l'histoire, par l'esprit d'initiative et d'invention.

Pour nous en assurer sans sortir des limites de notre étude, choisissons parmi les monuments cômasques sûrement datés les plus rapprochés par leur âge de la période longobarde — ce seront les monuments des onzième et douzième siècles, — et recherchons, en les comparant avec les édifices contemporains des régions voisines, quelle sorte d'influence exercèrent ou subirent les artistes qui les ont bâtis. Saint-Abondio, Saint-Jacques et Saint-Fidèle, à Côme, Sainte-Marie *del tiglio*[1] de Gravedona et le cloître de Piona, à l'extrémité nord du lac, fournissent à ce sujet des informations décisives.

L'influence étrangère y est très marquée, et les pays d'où elle émane sont la Bourgogne et les bords du Rhin ; en sorte que le territoire cômasque, où domine d'ailleurs l'influence lombarde, se présente, sous le rapport de l'art, comme un lieu de rencontre et de fusion pour les styles d'architecture des contrées limitrophes. Et

[1] Voy. les pl. 75 à 89 et la seconde partie du texte, p. 312 et suivantes.

nulle part au nord de l'Italie, sauf dans quelques petites églises du Piémont, l'action étrangère n'a laissé, du onzième au treizième siècle, une empreinte aussi profonde que celle dont les monuments cômasques portent la trace.

La formation de cette architecture mélangée s'explique naturellement par les habitudes d'émigration invétérées chez les Cômasques. Artisans d'élite, excellents constructeurs — tous leurs monuments provinciaux l'attestent, — ils prêtaient à leurs voisins cisalpins ou transalpins l'assistance d'un labeur énergique et d'une habileté technique traditionnellement entretenue. Mais ils trouvaient par contre, hors de chez eux, dans les grands centres de population, où leur industrie avait le plus d'occasions de s'exercer, les ressources abondantes, les exemples et le mouvement d'idées, nécessaires au progrès artistique, qui faisaient défaut dans leur âpre et montueuse patrie. Ils formaient ou plutôt complétaient, à l'étranger, leur éducation d'artiste; et, revenus chez eux, mettaient en pratique les leçons qu'ils avaient apprises de l'un et de l'autre côté des Alpes.

En dehors de cette explication, il n'en est aucune qui rende compte d'une manière satisfaisante du mélange de formes qui apparaît dans les monuments lombards du territoire de Côme. Car on ne saurait admettre que l'architecture de ces monuments, au lieu d'être le résultat d'une rencontre de styles, ait, au contraire, servi de souche commune à ces différents styles. Pareille théorie fut produite en faveur des monuments de la Suisse romande[1], comme si l'art pouvait trouver son berceau dans les pays de hautes montagnes, nécessairement arriérés quant aux choses de luxe; mais personne ne s'est encore avisé d'en faire l'application à l'architecture cômasque du moyen-âge.

Par ce qui s'est passé, non seulement à l'époque lombarde, mais encore dans les siècles suivants, on peut juger, sans doute, de l'influence artistique exercée par les Cômasques sur l'architecture de la période longobarde. La constance du rôle joué par ces artisans permet de s'en rapporter à une conclusion ainsi déduite par voie d'analogie.

Il nous reste maintenant à parler des monuments; tâche ingrate à cause de leur petit nombre et de l'incertitude de leurs dates. C'est pour suppléer à l'insuffisance de ces témoignages positifs qu'il nous a fallu recourir si largement aux informations indirectes. Mais avant de nous occuper des monuments eux-mêmes, passons d'abord

[1] Blavignac. *Histoire de l'architecture sacrée du quatrième au dixième siècle dans les anciens évêchés de Genève, Lausanne et Sion*. Lausanne 1853, p. 89.

en revue d'une manière générale les témoignages historiques relatifs à leur construction.

Construction des églises longobardes d'après les témoignages historiques. — Depuis Alboïn jusqu'à Authari, les Longobards n'avaient touché aux églises que pour les détruire. Il n'est pas question, durant cette période, de la construction ou de la restauration d'un seul monument. Authari, très attaché à l'arianisme, fonda pour ce culte, dans le diocèse de Bergame, une basilique dite *autarena*. Un peu plus tard, Agilulph fit une donation de terres considérable à Saint-Colomban pour l'établissement du monastère de Bobbio; mais déjà avant la conversion du roi, l'on s'était, grâce à Théodelinde, remis à bâtir avec activité pour réparer les ruines faites à l'époque précédente et pour élever de nouveaux monuments. Paul Diacre consacre deux chapitres à l'église et au palais construits à Monza par la reine.

L'église fut enrichie d'objets précieux, dont quelques-uns subsistent encore. Sur les murailles du palais étaient peintes diverses scènes de l'histoire des Longobards, d'après lesquelles Paul Diacre décrit le costume de ce peuple vers l'an 600. « Les cheveux, ras par derrière, longs par devant et divisés au milieu du front, tombaient jusqu'à la bouche de part et d'autre du visage. Comme chez les Anglo-Saxons, les vêtements, surtout ceux de lin, étaient très amples : de larges bandes multicolores leur servaient d'ornements. Les chaussures, fendues presque jusqu'à l'extrémité du gros orteil, étaient lacées avec des aiguillettes de cuir. Plus tard, à l'imitation des Romains, l'on fit usage de jambières sur lesquelles, pour monter à cheval, on mettait d'autres guêtres en laine de couleur roussâtre. »

Théodelinde fit aussi construire à Brescia le baptistère de Saint-Jean-Baptiste. Elle aurait élevé bien d'autres monuments si l'on en croyait les traditions populaires; mais celles-ci manquant de bases authentiques et se rapportant à des édifices évidemment reconstruits depuis le septième siècle, sont plutôt des témoignages de l'affection et de l'admiration méritées par la célèbre reine des Longobards.

La construction des édifices religieux, ainsi remise en honneur par Théodelinde, continua sous les règnes suivants. Ariens ou catholiques, les rois fondèrent des églises. Citons, d'après Paul Diacre, l'église de Saint-Jean-Baptiste, bâtie à Pavie par la reine Gundiberge sous Arioald ou Rothari; les églises du Saint-Sauveur et de Saint-Ambroise, également fondées à Pavie par Aripert et Grimoald; le monastère de Sainte-Agathe, l'église de Sainte-Marie *alle pertiche* et la porte palatine, élevés dans

la même ville par Pertharit; le monastère de Saint-Grégoire, bâti par Kunipert sur le champ de bataille de Cornate; celui de Saint-Pierre, fondé par la duchesse Théoderade près de Bénévent; enfin, sous Liutprand, la reconstruction du monastère du Mont-Cassin et la fondation d'un grand nombre de couvents et de basiliques parmi lesquels sont nommés : les monastères de Saint-Pierre *in ciel d'oro* près Pavie, de Berceto dans les Alpes et de Saint-Athanase à Olona.

Des chartes du temps ou des copies conservées par d'anciens recueils font connaître l'origine longobarde de beaucoup d'autres églises; mais ces informations se rapportent seulement aux villes ou monastères dont les archives sont parvenues jusqu'à nous. C'est ainsi que les documents abondent sur les églises de Lucques et du duché de Bénévent, tandis qu'ils sont rares ou manquent tout à fait pour Milan, Padoue, Brescia, Parme, Vérone, etc. Le Codex de Troya relate, quant au seul diocèse de Lucques, la fondation d'une douzaine d'édifices religieux pendant l'intervalle d'un demi-siècle, compris entre les années 713 et 764. Et, quoique Lucques, capitale du duché de Tuscie, ait été l'une des grandes villes longobardes, elle ne dépassait pas en importance les principales cités de la Cisalpine. On peut juger par cet exemple du nombre considérable de fondations pieuses instituées dans le royaume longobard depuis le huitième siècle. Le dépouillement des anciennes chartes en fait connaître une quarantaine; et ce ne serait pas trop, assurément, pour avoir le total, de décupler ce chiffre.

Parmi les édifices dont l'origine est attestée par ces documents anciens, bornons-nous à citer l'église de Saint-Anastase à Rome, élevée par Liutprand; le monastère du Saint-Sauveur à Brescia, fondé par Didier et Ansa; et trois monuments bâtis par des particuliers : le monastère de Saint-Fridien, fondé à Lucques vers 680 par Faulon, majordome du roi Kunipert; l'église de Sainte-Marie *del popolo*, érigée à Pavie par Anso, vers 730; et l'église de Saint-Michel-Archange, construite à Lucques, en 764, par Teutprand et Gumpranda.

Rareté des monuments longobards. — De tant d'églises bâties sous la domination longobarde, que reste-t-il aujourd'hui. Les opinions les plus diverses et les plus contradictoires ont eu cours à ce sujet depuis l'époque où d'Agincourt souleva la question, en présentant comme types de l'architecture longobarde les églises de Saint-Michel-Majeur à Pavie, Sainte-Julie à Bonate et Saint-Thomas *in limine* près d'Almenno. Si l'on accepte cette opinion, on est réduit à l'alternative suivante :

attribuer à l'époque longobarde les édifices de la même famille que Saint-Michel de Pavie, ce qui serait en contradiction avec les dates notoirement connues et beaucoup plus avancées de quelques-uns d'entre eux ; ou bien admettre que du septième au douzième siècle l'architecture italienne n'a presque pas changé, ce qui conduirait à mettre l'Italie complètement à part des autres pays occidentaux sous le rapport du développement artistique pendant le haut moyen-âge.

Outre que cette dernière supposition serait par elle-même peu vraisemblable, elle est démentie par les faits. Car l'examen des églises du style lombard encore subsistantes montre que la basilique ambroisienne appartient à la plus ancienne période de ce style ; et pourtant elle ne saurait remonter, sauf la tribune, plus haut que le neuvième siècle. L'architecture dite lombarde est donc postérieure à la domination longobarde ; et par conséquent toutes les églises de cette architecture, dont la fondation remonte au temps des Longobards, ont été reconstruites dans les siècles suivants. Il est vrai que l'histoire ne mentionne presque jamais ces reconstructions ; et de là proviennent les erreurs commises sur l'âge des édifices en question ; erreurs accréditées de longue date dans l'opinion populaire, et que les lettrés acceptèrent en général sans examen jusqu'aux premières années du siècle actuel.

Au comte Cordero di San Quintino revient l'honneur d'avoir le premier, en 1828, hardiment combattu ces préjugés et posé les vrais principes de l'archéologie pour les monuments italiens du haut moyen-âge [1]. Il fut suivi dans cette voie par M. Odorici qui, dans une substantielle étude sur les monuments lombards de Brescia [2], présenta au public une série d'excellentes monographies. L'impulsion était donnée : rapidement propagée depuis 1859, elle a conduit aux plus importants résultats, soit comme ouvrages de critique ou comme discussion de sociétés savantes, soit comme travaux de conservation et de restauration des monuments eux-mêmes. Et les informations souvent inattendues recueillies dans le cours des travaux ont singulièrement favorisé le progrès des études archéologiques.

Ces recherches ont restreint de plus en plus le nombre des édifices estimés longobards, si bien que de tous ceux qui auraient droit à ce titre sur la foi des dates relatives à leur fondation, un seul, à notre connaissance, subsiste à peu près dans son état primitif. C'est la basilique du Saint-Sauveur à Brescia. On peut lui associer les débris de l'église d'Aurona à Milan ; et peut-être convient-il d'attribuer le même âge à l'église de

[1] Cordero di San Quintino. *Dell' italiana architettura durante la dominazione longobarda.* Brescia 1829.
[2] Odorici. *Antichità christiane di Brescia.* Brescia, 1845.

Sainte-Marie *in valle* à Cividale, quoique sa fondation ne soit relatée que par une chronique d'une authenticité douteuse. Deux autres églises, sur l'origine desquelles on ne possède aucun renseignement, pourraient aussi, d'après les caractères de l'architecture et du système de construction, remonter au septième ou au huitième siècle. Ce sont les basiliques de Saint-Vincent à Milan et de Sainte-Marie *delle caccie* à Pavie.

Les basiliques lucquoises de Saint-Fridien et de Saint-Michel, fondées en 680 et 764, étaient tenues pour longobardes dans leur forme actuelle par le comte de San Quintino. Celui-ci les avait même présentées comme des types de l'architecture des septième et huitième siècles ; et c'est en opposant leur structure de basilique latine à la construction avec voûtes à nervures, piliers cantonnés de colonnes et contreforts extérieurs de Saint-Michel de Pavie, qu'il concluait à la réfection totale au onzième ou au douzième siècle de cette dernière église. Quoique la thèse de San Quintino soit juste en général, son opinion particulière sur l'âge de Saint-Fridien, de Saint-Michel et de quelques autres basiliques lucquoises de même style, telles que Saint-Jean et Réparata, Saint-Pierre-Somaldi, Sainte-Marie *foris portam*, n'est plus soutenable aujourd'hui [1]. Il avait accordé trop d'importance à ce fait que les archives de Lucques, remarquables par leur intégrité, ne mentionnent la reconstruction d'aucune des églises précitées. Il a de plus attribué une valeur trop significative à la forme basilicale de ces édifices ; et celle-ci ne saurait passer, surtout en Toscane, pour une preuve formelle de haute ancienneté ; témoins la basilique de Saint-Miniat, celle de Fiesole et le dôme de Pise, sans parler d'autres basiliques plus récentes telles que Santa-Croce de Florence.

Le même auteur présente aussi comme longobard un ancien édifice existant à Turin et connu sous le nom de « palais des Tours [2] ; » mais ce monument offre dans sa construction des caractères si insolites, des particularités si singulières, que son origine est restée pour nous une énigme indéchiffrable. Nous nous abstiendrons par suite de le donner pour longobard.

En définitive, les seuls édifices dont nous ayons à tenir compte sont les églises mentionnées plus haut, c'est-à-dire : les basiliques du Saint-Sauveur à Brescia, de Saint-Vincent à Milan et de Sainte-Marie *delle caccie* à Pavie, l'église de Sainte-

[1] Voyez la note A de l'appendice.

[2] L'ouvrage du comte de San Quintino contient une gravure représentant la façade du palais des Tours. Cette façade est aussi donnée par Osten « *Die Bauwerke in der Lombardei vom 7. bis zum 14. Jahrhundert* » pl. 1.

Marie *in valle* à Cividale[1] et les débris de l'église d'Aurona à Milan. Ne perdons pas de vue que si leur attribution à la période longobarde est quelquefois autorisée par d'anciennes chroniques, elle repose essentiellement au fond sur l'appréciation des caractères architectoniques. Il en est ainsi même pour la basilique du Saint-Sauveur, car si nous la tenons pour une construction longobarde, c'est parce que son architecture ne laisse point supposer qu'elle ait été reconstruite depuis le huitième siècle.

Les seuls monuments en pierre qui puissent, sans discussion, prétendre à cette origine, sont des édicules ornés de sculptures et portant des inscriptions où figure une date ou le nom du fondateur. Tels sont, au nord de l'Italie : le sarcophage de Théodote à Pavie, le vase de Liutprand à Saint-Étienne de Bologne, l'autel de Pemmone et le baptistère de Caliste à Cividale en Frioul. Occupons-nous d'abord de ces petits monuments, dont l'attribution est certaine.

Edicules, ornés de sculptures, érigés sous la domination longobarde. — Le vase de Liutprand, l'autel de Pemmone et le baptistère de Caliste, représentés sur les pl. 6 à 14, sont décrits et étudiés dans la seconde partie de notre ouvrage (p. 10 à 21). Si les formes générales du vase de Bologne et du baptistère de Cividale ne manquent pas d'élégance, les inscriptions et les ornements sculptés des trois édicules laissent beaucoup à désirer quant à l'exécution. Les caractères des inscriptions appartiennent à l'écriture romaine majuscule : grossièrement tracés et disposés sans art, ils sont fréquemment enchevêtrés les uns dans les autres.

Les sculptures, celles des chapiteaux exceptées, garnissent les parois de dalles minces. Elles sont méplates et se détachent à très bas relief sur un fond également plat : des traits en creux complètent la représentation des objets. Il n'y a presque pas de modelé : aussi de tels ouvrages, exécutés par les procédés de sculpture les plus élémentaires, ne diffèrent-ils guère de simples gravures.

Les sujets, empruntés en général à l'Histoire sainte ou au symbolisme chrétien, sont mieux composés que dessinés. Si l'ornementation végétale est traitée d'une manière passable, les animaux et surtout les personnages témoignent par la gaucherie des attitudes, la laideur des visages et la disproportion souvent grotesque des membres, d'une profonde décadence de l'art du dessin.

[1] Je ne cite pas Saint-Pierre de Civate parce que des fouilles toutes récentes ont montré que l'église actuelle n'est point la primitive. Voyez la note B de l'appendice.

L'influence de l'art bysantin est très marquée dans ces sculptures. Non seulement la méthode d'exécution est la même que dans les ouvrages grecs, mais certains éléments de la composition et quelques ajustements de formes trahissent une imitation directe des ouvrages orientaux.

L'histoire, la description et les dessins du sarcophage de Théodote furent publiés très complètement, en 1832, par Défendente Sacchi, lequel avait reconnu que certaines dalles sculptées, éparses dans le monastère *dellā Pusterla* (autrefois appelé Sainte-Marie-Théodote), appartenaient à un même tombeau, dont faisait également partie la pierre portant l'inscription commémorative de Théodote [1]. Cette Théodote était, comme le prouve Sacchi, la belle et malheureuse jeune fille romaine, victime de la brutalité du roi Kunipert, dont Paul Diacre raconte l'histoire [2]. Kunipert régna de 688 à 700 et Théodote mourut abbesse du monastère où le roi la fit enfermer, en sorte que son tombeau date probablement de la première moitié du huitième siècle. Il est antérieur, selon toute vraisemblance, à l'autel de Pemmone et au baptistère de Caliste.

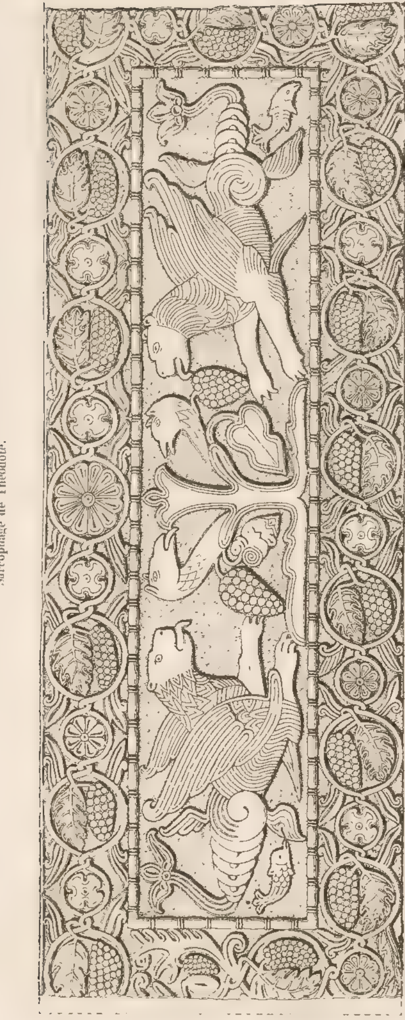
Nos dessins reproduisent : un des longs côtés du sarcophage; le motif central de la face opposée, et l'un des fragments restés lisibles de l'inscription. Celle-ci, gravée sur le couvercle de la tombe, se trouvait encore en bon état quand Bossi la copia en 1604. Il reste en outre l'une des petites dalles des extrémités; elle offre, comme sujet central, l'agneau divin portant la croix. Ces divers fragments sont conservés à Pavie dans la cour du palais Malaspina.

Les sculptures qui les décorent offrent une ressemblance frappante avec celles du baptistère de Cividale. Non seulement le style est le même, mais encore les sujets reproduits par nos dessins sont pareils à ceux qu'on observe dans la partie centrale et basse de la dalle EF et sur l'arcade GH du baptistère (voy. les pl. 10 et 13). Les deux paons, symboles de l'aspiration à la vie éternelle [3], au lieu de se nourrir d'herbes (ou peut-être de s'abreuver à une source) comme sur la sculpture de Cividale, boivent dans un calice surmonté d'une croix, ce qui est plus significatif. L'autre bas-relief présente, comme le sujet analogue de la dalle EF, une plante centrale, à trois branches, accostée de deux animaux ailés. Dans l'une et l'autre compo-

[1] Defendente Sacchi. — Lettre à M. le marquis Malaspina, précédée d'une notice écrite par ce dernier. Milan. Typographie des classiques italiens, 1832. M. Camillo Brambilla a eu l'obligeance de me confier un exemplaire de cet intéressant et très rare opuscule.

[2] P. Diac. *De gestis Langobardorum*, lib. V, cap. 37.

[3] Voy. aux p. 19 et 20 de la seconde partie les interprétations données par le R. P. Cahier.



Sarcophage de Théodote.



sition, la branche du milieu porte des feuilles, tandis que les branches latérales, disposées symétriquement, se terminent par des têtes d'animaux ; la seule différence est que des grappes de raisin, fixées à des rameaux dans la sculpture pavésane, sont à Cividale cueillies par des oiseaux. Remarquons aussi que, dans le baptistère, les animaux qui accostent la plante à la manière asiatique sont des quadrupèdes ailés à tête d'oiseau, c'est-à-dire des griffons, au lieu que, sur le sarcophage de Théodote, ces animaux tiennent à la fois : du lion, par la tête, la crinière et les pattes de devant; de l'oiseau, par les ailes; du reptile, par la queue ; et du poisson, par les nageoires. Les attributs des quatre classes principales d'animaux sont ainsi réunis et confondus dans ces êtres fantastiques, auprès desquels la chimère avec sa triple nature n'est qu'un monstre incomplet.

Quelle que soit l'explication qu'admette cette curieuse sculpture, ce qui nous importe surtout c'est de constater son étroite parenté avec les bas-reliefs de Cividale et, par suite, ses affinités avec les productions de l'art oriental. Le sarcophage de Théodote démontre que, sous la domination longobarde, l'influence de cet art sur la sculpture décorative n'était pas limitée aux contrées voisines de l'Adriatique. Elle s'exerçait au centre même du royaume lombard, dans Pavie sa capitale, et s'étendait probablement à toute la plaine du Pô. Le monument, plein d'intérêt pour l'histoire locale, qui nous donne cette précieuse information, est aussi d'une haute importance pour l'histoire de l'art. Le marquis Malaspina et Defendente Sacchi ont doublement rendu service en le sauvant de la destruction.

Églises dont la construction peut être attribuée aux Longobards. Basilique du Saint-Sauveur a Brescia. — La basilique du Saint-Sauveur (voy. pl. 15 et 16, et pour le texte p. 22 et suiv. de la deuxième partie) a été quelque peu raccourcie en longueur par suite de la construction de l'église moderne qui la précède; mais cette mutilation et les quelques autres changements qu'elle a subis ne l'empêchent pas d'avoir conservé les parties essentielles de sa structure primitive. On reconnaît sans difficulté que cette église était pareille aux premières basiliques chrétiennes, à cela près que la crypte y présentait un notable développement. L'enceinte est partagée en trois nefs par deux files d'arcades sur colonnes qui rappellent, par leurs proportions, les plus anciennes constructions du même genre. Les fûts en marbre ainsi que la plupart des chapiteaux et des bases sont de diverses provenances. Il n'existait qu'une seule abside, dont le pavé s'élevait fort peu au-dessus du sol de l'église. Ces circon-

stances autorisent à attribuer la basilique au milieu du huitième siècle, conformément aux témoignages historiques relatifs à la fondation du monastère dont elle dépend. La présence, à titre de matériaux réemployés, de deux chapiteaux d'une forme et d'un travail purement bysantins annonce d'ailleurs qu'elle ne saurait être antérieure à la domination longobarde.

Basilique de Saint-Vincent in prato a Milan. — Si la basilique du Saint-Sauveur à Brescia doit sa conservation à ce qu'on construisit à côté d'elle et non sur son emplacement, selon l'usage ordinaire, la moderne église du couvent, la basilique milanaise de Saint-Vincent *in prato* est redevable du même privilège à la décadence du monastère, jadis illustre, dont elle faisait partie, à l'abandon qu'elle éprouva et à l'oubli qui en fut la suite. Cet oubli devint si profond que l'on fit une véritable découverte quand, il y a une quinzaine d'années, l'on reconnut l'existence de cette ancienne église[1].

Celle-ci est, à peu de chose près, conservée dans son état primitif. C'est une basilique couverte en charpente, à trois nefs séparées l'une de l'autre par deux files de neuf arcades sur colonnes. Elle avait autrefois trois absides. L'édifice est assez considérable : sa longueur, mesurée intérieurement entre le fond de l'abside et le mur de façade, est d'environ 39 mètres ; la largeur totale intérieure dépasse un peu 21 mètres ; la nef principale mesure environ 10 mètres de largeur sur 13 mètres de hauteur. Les trois dernières travées et l'abside de la grande nef sont occupées par une crypte de construction postérieure, qui s'élève de plus de deux mètres au-dessus du pavé de l'église : cette crypte renferme dix colonnettes, rangées sur deux files, qui la partagent en trois nefs ; elle est couverte par de petites voûtes d'arête. Les trois dernières colonnes de la basilique sont enveloppées jusqu'à mi-hauteur par les maçonneries des murs latéraux de la crypte. Signalons très particulièrement les dimensions considérables des fenêtres de la grande nef (environ $1^{m},20$ d'ouverture sur $2^{m},40$ de hauteur) et la forme de leur section ; le tableau affleure le parement externe de la muraille et l'ébrasement unique est tourné vers l'intérieur.

On voit qu'il s'agit d'un édifice assez simple pour qu'une courte description et quelques chiffres puissent tenir lieu de dessins. Il reste à ajouter que les murailles

[1] Voyez : le mémoire de M. le comte Carlo Belgiojoso inséré dans les comptes-rendus de l'Institut lombard (année 1868) sous le titre : « *La basilica milanese di San Vincenzo in prato* » ; l'article, accompagné de dessins, publié par M. le comte Mella dans l'Athénée religieux de Turin (année 1872) : « *Antica abbazia e chiesa di San Vincenzo in prato a Milano* » ; et l'appréciation donnée par M. Clericetti : « *Ricerche sull' architettura lonbarda* ». Milan, 1869, p. 27.

sont parementées en briques épaisses, grossières, de dimensions fort inégales et séparées l'une de l'autre par d'épais lits de mortier, que les fûts et les bases des colonnes proviennent de constructions antérieures, et qu'on observe dans les chapiteaux une variété et une progression de formes analogues à celles qui existent dans la crypte de Saint-Philastre (voy. pl. 23) ; c'est-à-dire qu'ils offrent une série dégradée de types depuis le chapiteau corinthien romain jusqu'à d'informes ouvrages faits sans doute exprès pour le monument.

Une basilique offrant des caractères aussi prononcés de haute ancienneté est apparamment antérieure au huitième siècle, d'autant plus que le monastère obtint ensuite trop d'importance et de richesses pour que, rebâtissant l'église, on l'eut ornée si pauvrement. D'autre part, la décoration extérieure des absides, composée, comme à Saint-Ambroise, d'un couronnement d'arcatures profondes liées au socle par de petites bandes murales, et le style des chapiteaux les plus récents dissuadent de reporter la date du monument jusqu'aux premiers siècles du christianisme. On serait ainsi conduit à la fixer dans la période de la domination longobarde.

Basilique de Sainte-Marie delle caccie a Pavie. — La basilique dont il s'agit appartenait à un couvent de religieuses, appelé d'abord Saint-Martin et Sainte-Marie *foris portam*, puis Sainte-Marie *fuori porta*, puis enfin, à partir du quatorzième siècle, Sainte-Marie *delle caccie*. L'étymologie et le sens primitif de ce dernier mot restent incertains; et l'on n'est pas mieux renseigné sur l'origine de l'église. La plupart des auteurs pavésans attribuent sa fondation à une princesse nommée Épiphanie, qui serait fille du roi longobard Ratchis; tandis que Robolini la fait dater seulement de la fin du dixième siècle[1] : aucune de ces deux opinions ne paraît sûrement motivée.

L'ancien édifice a subi une restauration moderne : tout ce qu'on en voit se réduit à une portion de mur d'enceinte et à une colonne en partie dégagée du piédroit qui l'enveloppait[2]. Cette colonne, d'une stature élégante, se compose d'une base attique bien proportionnée, d'un fût en marbre blanc veiné de violet et d'un chapiteau corinthien de provenance antique, qui paraît dater du déclin de l'empire. Le fragment de muraille, dont nous donnons le dessin, comprend une fenêtre assez spacieuse, mesurant 0m,92 d'ouverture sur environ 2 mètres de hauteur, encadrée par une

[1] Robolini. *Storia di Pavia*. Vol. II, p, 281 et suiv.

[2] Ces restes sont peu connus : je dois à l'obligeance de M. Camillo Brambilla de les avoir visités et dessinés.

feuillure de $0^{m},16$ de largeur sur $0^{m},14$ de profondeur, et enveloppée par une arcature qui prend appui sur de larges bandes murales. Tel était, sur les murs latéraux, le motif d'architecture correspondant à chacune des travées intérieures. Le même motif, traité dans le même caractère et, à la feuillure près, avec les mêmes formes, existe à Saint-Apollinaire *in classe* près Ravenne (voy. sur la pl. 3, le fragment d'élévation latérale).

Mais un indice d'ancienneté encore plus significatif est donné par la qualité des



matériaux et leur mode d'emploi. Les briques, très inégales en dimensions, atteignent $0^{m},40$ de longueur ; elles sont minces et séparées l'une de l'autre par de très épais lits de mortier. Le seul aspect de ces matériaux témoigne que l'édifice est bâti suivant la méthode de construction romaine, et que, antérieur à l'abside de la basilique ambroisienne, c'est-à-dire à la fin du huitième siècle, il pourrait fort bien dater de la période longobarde. La colonne antique échappée à la destruction et la structure de la muraille d'enceinte prouvent d'ailleurs que le monument en question était une basilique du type le plus simple.

Sainte-Marie-in-Valle a Cividale. — La petite église de Sainte-Marie *in valle* (voy. pl. 17 et 19 et, pour le texte, p. 50 et suiv. de la deuxième partie) n'offre, sous le rapport de la structure et des formes architecturales, que peu d'intérêt pour l'objet actuel de nos recherches. En effet, la seule partie de l'édifice qu'on puisse vraisemblablement attribuer à l'époque longobarde est le chœur, de forme rectangulaire, divisé par des colonnes en trois compartiments voûtés en berceau. Cette disposition, introduite pour transformer une salle romaine carrée en une chapelle de couvent, fut réalisée dans des circonstances trop particulières et sur une échelle trop restreinte pour qu'il soit possible d'y voir autre chose que la solution d'un cas exceptionnel. Les matériaux disponibles, fûts de colonnes et plate-bandes de provenance antique, ont sans doute déterminé le système de construction. Quant à la belle décoration en stuc de la paroi intérieure du mur de façade, on ne saurait la présenter positivement comme un ouvrage de la domination longobarde, d'autant que son indépendance vis-à-vis du gros œuvre de l'édifice laisse plus d'incertitude pour la fixation d'une date[1].

Débris de l'église d'Aurona a Milan. — Les démolitions faites en 1868 pour déblayer le terrain du nouvel hôtel de la Caisse d'épargne ont mis au jour un grand nombre de pierres sculptées, qui servaient de matériaux de construction dans les bâtiments de l'ancien monastère d'Aurona. Ces débris, maintenant conservés au Musée archéologique de Brera, sont les restes d'une église. Ils consistent : les uns en chapiteaux, fûts et bases de colonnes, provenant des supports de l'édifice ; les autres, en fragments plus grêles et plus finement travaillés, montants, consoles, plate-bandes, morceaux de dalles, qui sans doute faisaient partie d'édicules, tels que l'ambon et le jubé, logés dans l'intérieur de l'église[2].

Selon Giulini, le monastère en question « était d'après des renseignements certains un couvent de femmes, et il s'appelait Sainte-Marie d'*Auruna* ou *Aurona*, ou encore *Orona*, parce qu'il avait été fondé vers le milieu du huitième siècle par Aurona ou

[1] La notice de Gailhabaud (*Monuments anciens et modernes*. Paris 1850, Tome II), paraît trop affirmative en ce qui concerne la date de cette décoration en stuc. Le même reproche peut être adressé aux appréciations d'Albert Lenoir (*Architecture monastique*, 2e et 3e parties. Paris 1856, p. 5 et 6 et p. 13 et suiv.)

[2] Dès 1869, M. Clericetti a parlé très pertinemment des débris de l'église d'Aurona dans ses « *Ricerche sull' architettura lombarda* » (p. 29 et suiv.). M. Landriani, chargé d'installer ces débris dans la grande salle du Musée archéologique, avait entrepris d'en graver et d'en publier les dessins. Son travail était fort avancé, il y a déjà plusieurs années; et les gravures que m'a envoyées l'auteur font vivement regretter qu'un ouvrage si bien fait et si intéressant ne soit pas encore terminé.

Orona, sœur d'un archevêque de Milan, nommé Théodore, lequel voulut y être enterré »[1]. D'après un document considérable du huitième siècle, l'archevêque Théodore, appelé aussi Théodose, aurait été de race royale (*natus de regali germine*) ; ce qui a donné lieu de supposer que l'abbesse sa sœur serait la malheureuse Aurona, sœur aînée du roi Liutprand, à qui le roi Aripert fit couper le nez et les oreilles[2].

Quoiqu'il en soit de cette supposition, le fait, allégué par d'anciennes chroniques, de la sépulture donnée à l'archevêque Théodore dans l'église d'Aurona, vient d'être confirmé d'une manière aussi formelle qu'inattendue par le témoignage de l'inscription suivante gravée sur l'un des chapiteaux :

HIC REQUIESCIT DOMINUS THEODORUS ARCHIEPISCOPUS QUI INJUSTE FUIT DAMNATUS

Quel fut le motif de cette condamnation? par qui fut-elle prononcée? quelle peine a-t-elle entraînée? L'histoire se tait là-dessus. Mais l'inscription qui désignait le lieu de la tombe et protestait en même temps contre une sentence imméritée, doit avoir été gravée de suite ou peu de temps après la mort de l'archevêque, car il n'est guère probable qu'on se soit avisé de l'écrire beaucoup plus tard. D'ailleurs, l'écriture est pareille à celle d'une autre inscription, également gravée sur un chapiteau :

JULIANUS ME FECIT SIC PULCHRUM

qui exprime naïvement la satisfaction personnelle du sculpteur et ne peut être que contemporaine de la construction de l'édifice.

Nous voici donc en présence des débris d'un monument qui remonte, selon toute vraisemblance, à la première moitié du huitième siècle. Examinons d'abord les fragments qui paraissent provenir d'édicules intérieurs. Nos dessins montrent que leurs sculptures ressemblent beaucoup à celles des petits monuments de Cividale et du sarcophage de Théodore. Il y a identité de style et de procédés d'exécution. Si nous considérons l'autre groupe de fragments, c'est-à-dire les débris provenant des supports de l'édifice, nous reconnaîtrons que l'observation précédente s'applique à quelques-uns d'entre eux, notamment au chapiteau de pilastre D ainsi qu'au chapiteau de pilier dont nous avons représenté un côté complet (fig. A) et les faces principales sur

[1] Giulini. *Storia di Milano*. Milan, 1854. Vol. I, p. 210.
[2] Giulini. *Storia di Milano*. Vol. II, p. 162 et suiv. — P. Diac. Lib. VI, cap. 22.

deux autres côtés (fig. B et C). Les chapiteaux décorés de feuilles d'acanthe (fig. E et F) semblent témoigner, par le modelé plus mouvementé des feuillages, d'un art un peu plus libre et plus avancé; mais l'exemple des chapiteaux du baptistère de Cividale (voy. pl. 9, 12 et 13), qui remontent au huitième siècle et sont exécutés,



quant aux saillies, avec une hardiesse encore plus grande, nous porte à attribuer la variation du caractère artistique des sculptures d'Aurona à une simple différence dans le type des chapiteaux.

Les uns, en forme de corbeille, enveloppés par plusieurs rangs de feuilles aux extrémités proéminentes, dérivent du chapiteau corinthien. Les autres, à faces planes, taillées en forme de segment circulaire et raccordées au fût par des triangles sphériques, appartiennent au type du chapiteau cubique : ils sont couverts, à la mode byzantine, d'ornements méplats d'un faible relief qui remplissent la condition, essentielle pour des chapiteaux à contour géométrique, de ne point altérer les formes.

Nous trouvons ici, dans son complet développement, ce chapiteau cubique, si fréquent au moyen-âge, que les premiers monuments byzantins montrent seulement à l'état d'ébauche. Et les chapiteaux cubiques d'Aurona offrent d'autant plus d'intérêt qu'ils peuvent passer, à ce que nous croyons, pour les plus anciens de leur espèce.

Mais la valeur archéologique de l'église d'Aurona tient surtout à la structure de ses piliers. On a pu reconstituer sûrement les couronnements de quelques-uns de ces appuis en réunissant des blocs qui se juxtaposent avec précision et offrent une exacte


A
B
C
G
D
K
H
L
E
F
0
05
1M

correspondance entre les logements des crampons d'assemblage. Or les chapiteaux ainsi restitués appartiennent à des supports composés de quatre demi-colonnes groupées en faisceau autour d'un noyau central à section carrée. De tels soutiens sont de véritables piliers *cantonnés de colonnes;* et le fait qu'ils remplaçaient les colonnes dans l'église d'Aurona est d'une importance capitale; car le pilier complexe, à faisceau de nervures, cet élément caractéristique de l'architecture du moyen-âge n'apparaît qu'accidentellement dans les constructions antérieures au huitième siècle; et l'église d'Aurona nous offre le plus ancien exemple connu de son application méthodique à tous les supports isolés d'un édifice.

Aux piliers à section cruciale, dont nous venons de parler, correspondaient, sur les murs latéraux de l'enceinte, des colonnes engagées dont il reste plusieurs chapiteaux, et, sans doute, sur les murs de façade et de fond, des antes ou amorces de murailles qui étaient surmontés de chapiteaux tels que D. On peut, avec de pareils éléments, reconstituer assez sûrement la basilique d'Aurona. Deux files de piliers partageaient le vaisseau en trois nefs. Les demi-colonnes établies sur l'axe de chaque file portaient les arcs plein-cintre qui unissaient entre eux les piliers. Celles tournées vers la grande nef recevaient les retombées d'arcs de renfort qui enveloppaient les précédents et augmentaient par leur saillie l'épaisseur des murailles soutenues par les arcades. Enfin les demi-colonnes tournées vers les bas-côtés portaient des arcs doubleaux conjointement avec les colonnes engagées des murs d'enceinte. La nef principale était abritée par une charpente : quant aux bas-côtés, les arcs doubleaux qui les subdivisaient permettent de supposer qu'ils étaient couverts ou, du moins, qu'on se proposa de les couvrir par des voûtes d'arête.

Telle que nous venons de la décrire, la structure de l'édifice, écrite dans la forme des appuis, témoigne d'un pas considérable fait dans la voie que l'architecture parcourut au moyen-âge. La substitution à la colonne du pilier à nervures et la construction de voûtes d'arête sur les collatéraux font apparaître dans l'église d'Aurona un nouveau type de la basilique, plus robuste que l'ancien et, mieux que lui, approprié aux ressources de l'époque. Que l'on fasse un pas de plus dans la même voie, que l'on entreprenne aussi de voûter la grande nef, et l'on aura créé le type définitif, celui de la *basilique lombarde voûtée.* A la basilique d'Aurona succédera la basilique ambroisienne.

A tous égards, la première se présente comme le monument précurseur de la seconde. Il y a entre ces deux édifices de notables analogies, qui apparaissent surtout

si l'on compare aux supports isolés et aux sculptures de Sainte-Marie d'Aurona les petits piliers et les ornements sculptés de Saint-Ambroise, tels qu'ils existent dans la dernière travée des nefs. Les chapiteaux se ressemblent beaucoup, tant par la hauteur et le profil du tailloir que par le style des feuillages qui décorent et ce tailloir et le corps du chapiteau. Quant aux piliers, leurs formes sont identiques ; et cette rencontre mérite d'autant plus d'être remarquée que la forme particulière dont il s'agit ne se retrouve, entièrement pareille, dans aucun autre monument de style lombard. Ailleurs, elle est toujours modifiée par la substitution partielle de pilastres aux demi-colonnes ; et c'est avec ce changement que, à Saint-Ambroise même, elle se présente dans les travées qui précèdent la dernière.

La reconstruction de la basilique ambroisienne fut entreprise à partir du chevet : la dernière travée est donc la plus ancienne, et son architecture se rattache d'assez près à celle de l'église d'Aurona pour qu'on puisse, sans difficulté, n'admettre qu'un siècle d'écart entre les dates des deux édifices. Ainsi la construction de l'église d'Aurona durant l'épiscopat de Théodore confirmerait l'attribution du vaisseau de la basilique ambroisienne à l'époque d'Angilbert. Quoique les observations déduites d'un parallèle entre les deux édifices se produisent prématurément, il importait de les présenter ici même, afin de mettre complètement en lumière la haute valeur archéologique de l'église d'Aurona.

Conclusion. — On vient de voir que les églises imputables à la période longobarde sont en très petit nombre. Laissant de côté Sainte-Marie *in valle* de Cividale, dont la structure n'offre qu'un minime intérêt, il reste trois églises du type basilical et les débris de l'église d'Aurona. De ces quatre édifices deux seulement se présentent avec une date. Ce sont : la basilique du Saint-Sauveur à Brescia, fondée vers le milieu du huitième siècle, et l'église d'Aurona, bâtie à Milan dans la première moitié du même siècle. On manque de renseignements sur les origines des basiliques de Saint-Vincent et de Sainte-Marie *delle caccie*.

Nous étions bien fondés, on peut en juger maintenant, à signaler, au début de ce chapitre, l'extrême disette des monuments longobards, et la difficulté de porter un jugement sur l'architecture de la période de deux siècles comprise entre l'invasion d'Alboïn et l'ère carlovingienne. Nous avons étudié, pour nous éclairer, d'abord l'histoire, puis les monuments. Il reste à concerter ensemble les informations données par cette double étude.

Le baptistère de Néon, le tombeau de Placidie, la rotonde de Saint-Vital, élevés à Ravenne, et l'église milanaise de Saint-Laurent témoignent que l'architecture tendait à se transformer, au nord de l'Italie, depuis le commencement du cinquième siècle. Cette transformation consistait surtout dans la substitution de voûtes légères aux toitures en charpente et de piliers aux colonnes. Elle était encore à son début vers la fin du sixième siècle, car l'on continuait en général, même à Ravenne, de bâtir les églises suivant le type de la basilique latine. Telle était la situation au moment de l'invasion longobarde. Qu'a-t-il pu advenir du fait de cette invasion?

Les atrocités de la conquête, la dispersion ou l'extermination des hautes classes, la substitution à l'ancienne aristocratie d'une noblesse ignorante et féroce, la persécution du clergé catholique, la guerre entretenue contre l'exarchat de Ravenne; toutes ces circonstances, funestes à la culture artistique, laissent assez deviner que la transformation de l'architecture fut alors brusquement arrêtée. D'où serait venue l'initiative d'une œuvre originale? Ne fallait-il pas, pour que l'art put continuer sa marche en avant, que les dominateurs du pays se fussent d'abord civilisés; et serait-il raisonable d'admettre que, au milieu de l'effondrement général des institutions et de la culture romaine, les *magistri comacini* eussent, par exception, maintenu l'architecture dans la voie de rénovation où elle avait seulement commencé de s'engager? Ce serait, en vérité, chose si merveilleuse qu'il faudrait, pour y croire, des preuves absolument formelles. Ce qu'on doit admettre, à défaut de ces preuves, c'est que le cataclysme de l'invasion détermina pour l'art un mouvement d'affaissement, qui se produisit durant la période des spoliations et des massacres et persista pendant tout le temps que régna, dans sa rigueur primitive, le Code barbare des conquérants. Alors, sans doute, l'on se tint exclusivement, en fait d'églises, au type vulgaire, à celui de la basilique latine, le plus simple, le plus expéditif et le moins dispendieux; et les constructions de cette espèce n'ont différé des précédentes que par la grossièreté relative de la structure et de la décoration.

Mais, avec le temps, grâce aux influences du milieu et du climat, les Longobards s'adoucissent et se civilisent; de païens ou d'ariens qu'ils étaient, ils se font catholiques. Devenus propriétaires fonciers, il leur faut d'autres lois que celles qui suffisaient à une existence demi-sauvage; le droit romain complète et modifie le droit longobard. En même temps, la condition des Italiens devient meilleure; vainqueurs et vaincus se confondent dans les rangs du clergé, et les races se mélangent par des mariages qui ne sont plus défendus entre elles.

C'est à cette dernière période que se rattachent surtout les fondations de couvents et d'églises. Elles furent alors très multipliées; et le règne long et prospère de Liutprand (712-744), qui marque l'apogée de la puissance longobarde, fut aussi le plus fécond en monuments. Les deux édifices les plus authentiquement datés parmi ceux que nous avons étudiés remontent précisément à la première moitié du huitième siècle. Ils sont l'un et l'autre des basiliques; mais l'un, Saint-Sauveur de Brescia, est une basilique à colonnes, conforme dans sa structure au type primitif, tandis que l'autre, Sainte-Marie d'Aurona, nous montre ce type modifié, quant au système de construction, par l'emploi du pilier cantonné de colonnes, de l'arc doubleau et peut-être de la voûte d'arêtes sur les bas-côtés. Ces éléments, qui jouent un rôle considérable dans l'architecture des temps postérieurs, se présentent ici comme les premiers indices d'un changement de style. S'ils apparaissent au huitième siècle, c'est grâce à l'influence, favorable au progrès artistique, du régime relativement doux et prospère dont jouissait alors l'Italie.

Mais pendant que le nouveau style commençait à se développer, les anciens types restaient en usage et continuaient d'être généralement appliqués. Presque toutes les églises bâties en Italie pendant les règnes de Liutprand et de ses successeurs ressemblaient à la basilique du Saint-Sauveur. Si l'on construisit des rotondes annulaires, les supports du tambour central furent des colonnes [1]. En définitive, à part le très petit nombre d'églises, analogues à Sainte-Marie d'Aurona, qu'on a pu élever au huitième siècle, l'architecture de la période longobarde demeura fidèle jusqu'au bout aux errements de l'art chrétien primitif.

Cette opinion, généralement acceptée aujourd'hui, est appuyée par le témoignage intéressant, malgré l'incertitude des dates, qu'apporte la structure basilicale de Saint-Vincent *in prato* et de Sainte-Marie *delle caccie*. De plus, on s'assure, en consultant l'histoire, qu'aucune des églises bâties sous la domination longobarde ne paraît s'être beaucoup distinguée des autres par des qualités exceptionnelles. Paul Diacre prend loisir d'admirer Sainte-Sophie de Constantinople et se contente de mentionner les églises les plus remarquables érigées par les rois ou les ducs de sa

[1] L'église de Sainte-Marie *alle pertiche*, construite à Pavie à la fin du septième siècle (Paul. Diac. lib. V. cap. 34) et démolie au commencement du siècle actuel, était une rotonde annulaire dont le tambour central s'appuyait sur six colonnes. Une gravure de 1770, dont M. le professeur Trécourt a bien voulu m'offrir une épreuve, représente la coupe de cet édifice, qui devait être dans l'origine complètement couvert en charpente. La description publiée par MM. Sacchi (*Antichità romantiche d'Italia*, Milan, 1828, p. 78 et suiv.) nous apprend que les colonnes étaient noyées dans une maçonnerie de briques faite après coup pour les consolider et les renforcer.

nation. S'il entre à leur sujet dans quelques détails, c'est pour vanter leur décoration, leurs ornements en métaux précieux. Les autres sources d'information ne sont pas plus explicites. Jamais il n'est parlé de l'ampleur des dimensions, de la masse et de la solidité des maçonneries, de la beauté de l'agencement, en un mot, du mérite de l'architecture. On ne voit pas qu'aucun souverain se soit appliqué à bâtir, avec soins et efforts, un édifice hors ligne. On construisit des églises ; on n'éleva point de monument. Dès lors, n'est-il pas vraisemblable d'admettre que l'art ait continué de suivre, en général, les voies frayées à l'époque antérieure. On peut encore alléguer à l'appui du maintien de la basilique primitive comme type habituel, la disparition presque complète des églises longobardes ; car, pour qu'on les ait totalement reconstruites à si peu d'exceptions près, il faut que leur structure ait été bien fragile; et la basilique à colonnes possède au plus haut degré ce défaut.

D'après ce qui précède, l'effet directement produit sur l'art par la conquête longobarde fut de l'abaisser et de le maintenir dans la stagnation ; mais cette action immédiate, la seule qu'on puisse raisonablement attribuer à des envahisseurs dépourvus de culture artistique, eut des suites importantes pour le développement ultérieur de l'architecture. Elle arrêta, dans le nord de l'Italie, les progrès du style purement byzantin et y confirma la prépondérance du type primitif et latin de la basilique. Aussi, quand au huitième siècle, l'architecture se prend à renaître, voit-on, dans l'église d'Aurona, de nouveaux organes s'adapter à cet ancien type, dont l'usage, alors consacré par une pratique quatre fois séculaire, était passé définitivement dans les mœurs du pays. Au lieu de chercher dans l'imitation des églises byzantines voûtées le moyen de bâtir des édifices plus stables, plus durables, moins sujets aux incendies, on poursuit le même but par d'autres méthodes afin de conserver plus fidèlement la disposition basilicale. Ces méthodes, il faut les créer; c'est affaire de temps, et le huitième siècle ne fait qu'entreprendre cette tâche.

L'amoindrissement de l'influence bysantine tient encore à d'autres causes que l'invasion longobarde. Le refoulement graduel des Grecs, leur expulsion finale de l'Exarchat, l'indépendance gagnée par le pape aux dépens de l'empereur, le dissentiment religieux et la rupture politique amenés par la querelle des images, toutes ces circonstances contribuèrent à rompre, dans la seconde moitié du huitième siècle, les derniers liens qui unissaient l'Italie à Constantinople.

Le parallèle établi dans le précédent chapitre entre le style bysantin et le style lombard a montré dans quelle mesure s'est produite l'action du premier sur le second.

Cette action, limitée à la partie ornementale de la décoration et à certains éléments du système de construction, fut restreinte et partielle. Le présent chapitre fait connaître les causes qui ont amené ce résultat. Toutefois les observations présentées en dernier lieu seraient incomplètes si nous omettions de signaler la part d'influence conservée, après le huitième siècle, par l'art byzantin, à la faveur des relations commerciales qui restèrent fort actives entre l'empire d'Orient et les villes maritimes de l'Italie. Les livres, miniatures, bijoux, coffrets et autres pièces d'orfévrerie, les étoffes et tapis, de provenance levantine, ont continué pendant longtemps d'exercer dans les pays occidentaux une action considérable sur le style des ornements d'architecture. L'exemple de Saint-Marc de Venise prouve même que, grâce à ces relations commerciales, l'influence de l'art byzantin a pu se manifester exceptionnellement en certains points de l'Italie d'une façon beaucoup plus marquée.

CHAPITRE IV

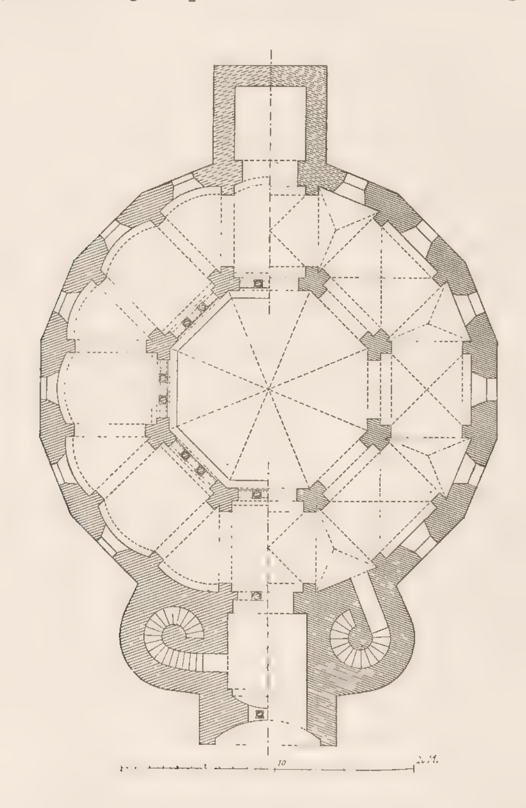
ÉPOQUE DE CHARLEMAGNE.

Les monuments bâtis à l'époque de Charlemagne méritent une attention particulière. Il convient de signaler les principaux d'entre eux, de faire ressortir les qualités qui les distinguent et de montrer l'influence qu'ils ont exercée sur l'architecture des âges postérieurs. Cette étude embrassera à peu de chose près la période comprise entre la fin de la domination longobarde et la construction du vaisseau de la basilique ambroisienne. Elle complétera les recherches sur les origines du style lombard.

Église palatine d'Aix-la-Chapelle. — Aucun des édifices chrétiens élevés depuis l'achèvement de Sainte-Sophie de Constantinople jusqu'au neuvième siècle, ne fut l'objet, de la part de son fondateur, d'autant de sollicitude que Notre-Dame d'Aix-la-Chapelle, bâtie par Charlemagne de 796 à 804. Imitant ce qu'avait fait Justinien pour Sainte-Sophie, Charlemagne fit venir de loin, de Trèves, de Rome, de Ravenne, les matériaux de prix destinés à son palais et à l'église attenante. Ces édifices ont été pour leur temps d'une magnificence extraordinaire. Dans l'église, les portes et les balustrades, encore existantes, sont en bronze [1]; la coupole était revêtue de mosaïques.

[1] Les dessins de ces ouvrages en bronze, accompagnés de notices, sont donnés par Gailhabaud: *L'architecture du cinquième au dix-septième siècle*. Paris, 1858. Les articles respectivement consacrés aux « *vantaux en bronze* » et aux « *clôtures en fonte de bronze* » sont insérés : le premier, dans le Tome II ; et le second, dans le Tome IV.

En même temps, la solidité de la structure et la bonne exécution des maçonneries ne laissaient rien à désirer. Il semble même que l'empereur franc se soit plus attaché que le souverain grec à rechercher ces dernières qualités, car son œuvre s'est bien conservée, sans avoir eu besoin, comme Sainte-Sophie, de réfections ni de consolidations. Du reste, le surnom gardé par la ville d'Aix atteste mieux qu'aucun commen-



taire l'admiration excitée par la chapelle palatine et le prestige dont elle a joui.

On a signalé depuis longtemps la remarquable analogie de formes qui existe entre cette rotonde carlovingienne et la rotonde de Saint-Vital. La première procède manifestement de la seconde. Charlemagne avait été, sans doute, fort impressionné par la belle disposition et la splendide décoration de Saint-Vital. De même que cet édifice (Voy. le plan de Saint-Vital sur la pl. 2 et sa coupe sur la p. 47 de la première partie

du texte), Notre-Dame d'Aix-la-Chapelle se compose d'une salle centrale octogone, voûtée en coupole, qu'enveloppe une galerie à double étage largement ouverte sur le vaisseau intérieur. Le porche, surmonté d'une tribune et accompagné de deux tours qui renferment les escaliers de la galerie haute, reproduit exactement la disposition adoptée à Saint-Vital. De spacieuses fenêtres à plein cintre éclairent la coupole et les deux galeries [1].

Les deux monuments se ressemblent encore par un autre point. Chacun d'eux contient, dans les intervalles des piliers de la coupole, deux colonnades superposées; mais celles-ci diffèrent d'un édifice à l'autre tant par leurs positions en hauteur et leurs ajustements dans les arcades que par leurs rôles. A Saint-Vital, elles appartiennent respectivement aux deux étages de galeries et constituent, à raison de leur fonction, un membre essentiel de l'organisme. A Notre-Dame d'Aix-la-Chapelle, la double colonnade occupe les seules baies de l'étage supérieur; et les colonnes du second ordre, non surmontées de petits arcs, se lient aux arcades par l'intermédiaire de dés à section carrée. Cette double colonnade ne porte rien; c'est une simple clôture ajourée, dont le rôle est purement décoratif. On l'a conservée à titre d'ornement, malgré la suppression des grandes niches, auxquelles, à Saint-Vital, elle doit sa raison d'être.

La principale différence entre les deux rotondes tient à la structure des voûtes et aux dispositions qui s'y rattachent. A Ravenne, la coupole étant sphérique se raccorde par des pendentifs avec les parois octogones du tambour. Dans la rotonde d'Aix, la coupole est octogone comme son appui [2]. Mais la diversité des formes et du système de construction apparaît surtout dans les galeries annulaires, qui sont, dans la chapelle palatine, mieux liées aux supports de la coupole et, par elles-mêmes, beaucoup mieux disposées qu'elles ne le sont à Saint-Vital.

Il semble, en effet, que, dans cette église, l'on ait pris assez peu de soin de l'arrangement des collatéraux. L'enceinte octogonale, d'un côté, le contour très accidenté des piliers et des niches, de l'autre, composent les parois des galeries annulaires, sans qu'il existe, sauf pour l'éperon d'encoignure faisant face à celui du pilier, aucune correspondance entre les formes de ces parois. Aussi l'agencement des

[1] Je me suis aidé, pour les plans et la coupe, des dessins publiés par Isabelle (*Les églises circulaires et les dômes*, pl. 54) et par Hübsch (*Monuments de l'architecture chrétienne primitive*, pl. 49), dessins que j'ai rectifiés ou complétés par des relevés faits sur place.

[2] Au lieu de couvrir cette coupole par une haute toiture pyramidale en charpente, ainsi que le font la plupart des auteurs, j'ai supposé que la voûte portait directement sa couverture comme les coupoles lombardes.

voûtes s'est-il fait tant bien que mal. Peut-être même n'y eut-il à l'origine, surtout au second étage, que des planchers. En même temps, la muraille d'enceinte, renforcée seulement aux angles par des contreforts, ne donne appui au vaisseau central, contre les poussées des voûtes, que par les arcs-doubleaux bandés à chaque étage entre ces



contreforts et les gros piliers. Ceux-ci, très développés en épaisseur, fournissent à la coupole son principal élément de stabilité.

Dans la chapelle palatine, au contraire, les supports de la coupole sont relativement frêles ; et le gros œuvre des maçonneries, la masse résistante, est reporté jusqu'à l'enceinte. Celle-ci forme un polygone de seize côtés, qui se combine avec l'octogone central de manière à dessiner dans les collatéraux une série de compartiments carrés, alternant avec d'autres triangulaires. Des éperons faisant saillie, d'une part, sur les piliers, et de l'autre, sur les murailles du pourtour, mettent cette disposition

en évidence; et les arcs transversaux, au nombre de seize par étage, qui les joignent ensemble, répartissent sur le massif de l'enceinte la poussée de la coupole. Il n'était pas possible de mieux concerter le plan en vue de couvrir par des voûtes les galeries annulaires.

Le rez-de-chaussée porte des voûtes d'arête. Au premier étage existent des berceaux rampants, disposition ingénieuse par laquelle sont exhaussées autour de la coupole les maçonneries de soutien. En outre, la pente donnée à ces voûtes leur permet de porter immédiatement la couverture des bas côtés; de telle sorte que si, comme il est probable, l'on a fait reposer également la couverture de la coupole directement sur celle-ci, le bois se trouvait exclu du gros œuvre de l'édifice. Non seulement le monument est robuste, bien équilibré et parfaitement stable dans toutes ses parties, mais de plus il ne craint pas l'incendie.

En résumé, si Notre-Dame d'Aix-la-Chapelle rappelle Saint-Vital dans son aspect général, cette église n'en est pas moins très ingénieusement étudiée quant aux détails et, à divers égards, fort originale. Elle dénote, chez ses auteurs, un grand savoir et beaucoup d'esprit d'invention; et l'on y constate un progrès considérable accompli dans la voie nouvelle où s'engageait l'architecture. Les proportions du vaisseau central sont déjà très élancées; de plus, l'agencement des voûtes et de leurs supports manifeste cette recherche des solutions précises, rigoureusement poursuivies jusque dans les détails et clairement exprimées par des formes significatives, qui caractérise, au moyen âge, l'art de l'Europe occidentale.

Ces qualités sont d'autant plus remarquables qu'elles apparaissent dans un édifice où les ornements sculptés se rattachent complètement par leur style au bas temps de l'Empire, où même des portions d'entablement sont interposées entre les colonnes de l'ordre inférieur et les arcs soutenus par ces colonnes. Sans doute, les sculpteurs ont cherché leurs modèles dans les monuments romains qui subsistaient en grand nombre sur le territoire de l'ancienne Belgique, si toutefois les corniches et les impostes de la rotonde carlovingienne ne sont pas la dépouille de quelqu'un de ces monuments; chose possible, puisque Charlemagne tira des matériaux de la ville de Trèves. Quoi qu'il en soit, si l'on récusait pour ce motif le témoignage de la chapelle palatine, celui du cloître de Lorsch [1] suffirait à prouver la persistance dans le pays rhénan des formes ornementales de l'architecture antique.

[1] Georg Moller. *Denkmæler der deutschen Baukunst.* Pl. 1 à 4.— Gailhabaud. *Monuments anciens et modernes.* Tome II, pl. 2 et 3.

Ce fait étant avéré, on se trouve conduit à reconnaître dans la rotonde d'Aix une œuvre étrangère, sauf pour la décoration, à l'art de la contrée où elle fut bâtie ; car des constructeurs capables de tirer de leur propre fond les arrangements de voûtes et de piliers que l'on observe dans cet édifice, n'auraient pas sans doute reproduit servilement les moulures et les sculptures de l'ère gallo-romaine. Pour expliquer le contraste si marqué du style des ornements avec celui qui apparaît dans la structure, il faut admettre l'idée d'un plan venu d'ailleurs, disposé avec le secours d'un art plus avancé et réalisé en partie avec les ressources de l'industrie locale[1]. C'est précisément dans ces conditions que fut élevée deux siècles plus tard, dans la ville de Périgueux, l'église de Saint-Front ; et le fait qui s'est produit sans éclat, dans une ville secondaire du midi de la France, a pu s'accomplir à plus forte raison dans la capitale du vaste empire franc, à propos d'un monument fondé par l'empereur lui-même, alors que, parvenu au faîte de la puissance, il attirait de toutes parts les hommes les plus éclairés et se plaisait à utiliser leur savoir.

Ces circonstances étaient éminemment favorables à la création d'un édifice d'une haute valeur et digne de passer, grâce aux soins et aux recherches de toute sorte dont il fut l'objet, pour l'œuvre par excellence, pour le monument de son époque. Tel est le rang qu'il convient d'assigner à la chapelle palatine ; et l'influence considérable qu'elle a exercée sur l'architecture d'un grand nombre d'édifices confirme ce jugement. Les absides multiples, les coupoles et les tourelles d'escaliers des églises rhénanes sont des témoignages frappants de cette influence. Il semble qu'on se soit efforcé d'introduire le plus possible dans l'ordonnance basilicale de ces édifices les dispositions les plus saillantes de la rotonde d'Aix. On pourrait aussi trouver dans les colonnades de cette rotonde le point de départ des galeries d'arcades sur colonnes qui, dans les monuments de l'architecture rhénane, ornent souvent l'intérieur des absides à la hauteur des fenêtres. Et les niches, parfois très plates, qui jouent un rôle si considérable dans la décoration des mêmes monuments, se rencontrent déjà dans la chapelle palatine sur le pourtour de la galerie du premier étage.

Mais l'influence de l'édifice en question ne s'est pas bornée aux églises de la

[1] Dans son intéressant article sur les « *Clôtures en fonte de bronze de l'église de Notre-Dame à Aix-la-Chapelle,* » Gailhabaud admet que « pour la construction de l'édifice, Charlemagne employa très vraisemblablement des ouvriers du Nord qui travaillèrent sous la direction et avec la coopération d'artistes venus de toutes parts, tandis que les pièces artistiques (les ouvrages en bronze, les mosaïques, etc.) furent demandées peut-être à l'Italie ou à Constantinople, seuls points de l'Europe où l'on exécutait alors de semblables ouvrages. » Gailhabaud. *L'architecture du cinquième au dix-septième siècle.* Paris, 1858. T. IV.

contrée avoisinante. La rotonde d'Ottmarsheim, bâtie probablement au onzième siècle dans la haute Alsace[1], reproduit à moindre échelle, avec une fidélité presque complète, les dispositions de la chapelle de Charlemagne. Un très ancien et très curieux témoignage écrit proclame l'influence immédiate exercée au loin par cet édifice[2]. Deux monuments italiens : la rotonde de Brescia, dont nous parlerons tout à l'heure, et l'église de Saint-Fidèle, construite au douzième siècle dans la ville de Côme (voy. pour les dessins les pl. 82 à 87, et pour la description, la deuxième partie du texte), offrent avec Notre-Dame d'Aix de remarquables analogies. En juxtaposant les demi-rotondes octogones qui terminent les transsepts de Saint-Fidèle, on reproduirait la rotonde d'Aix, tant les formes des piliers, les contours des murs d'enceinte et les dispositions des voûtes collatérales sont pareils dans les deux édifices. La ressemblance est telle que l'imitation ne saurait être contestée, d'autant plus que l'action de l'architecture rhénane s'est encore fait sentir sur d'autres églises de la province de Côme. Ainsi l'admiration inspirée par la rotonde d'Aix aux maîtres comasques du douzième siècle fut assez grande pour leur faire copier la structure de cet édifice dans l'une des principales églises de leur pays natal. Et c'est un monument du nord de la Gaule qui, par un singulier concours de circonstances, forme trait d'union entre deux monuments italiens : Saint-Vital de Ravenne et Saint-Fidèle de Côme, bâtis à six siècles d'intervalle.

Rotonde de Brescia. — On trouvera plus loin (p. 45 et suiv. de la seconde partie — pl. 21 à 23 — et à l'appendice rectificatif)[3] la description et les dessins de la

[1] Dans son ouvrage sur « *Les édifices circulaires et les Dômes* », l'architecte Isabelle présente sur une même planche, de manière à les mettre en comparaison les uns avec les autres, les dessins de Notre-Dame d'Aix-la-Chapelle et ceux de l'église d'Ottmarsheim.

[2] La partie la plus ancienne de l'église de Germigny-des-Prés (Loiret) présente en plan la forme d'un carré, pourvu sur trois côtés d'absides saillantes, au centre duquel s'élève une tour carrée portée sur quatre piliers. Cet édifice date du commencement du neuvième siècle; et le moine Létalde, qui écrivait au dixième siècle, dit que Théodulfe, abbé de Fleury, fit construire l'église de Germigny à l'imitation de celle d'Aix-la-Chapelle. La ressemblance est lointaine, il faut en convenir; mais les paroles de Létalde n'en témoignent pas moins en faveur de l'influence considérable exercée par la rotonde de Charlemagne. Au reste, comme le fait observer M. Albert Lenoir, la comparaison faite par le chroniqueur entre les deux édifices « révèle peut-être l'origine et la date de la disposition centrale adoptée généralement dans le nord depuis cette époque pour porter le clocher sur la croix? principe qui servit bientôt de base à la construction de la plupart des églises romanes de cette contrée. La nef de Charlemagne, élevée en forme de tour au centre de son église, en aurait donné l'idée, ce qui pouvait suffire pour amener le progrès que nous signalons. » — Albert Lenoir. *Architecture monastique*, IIe et IIIe parties. Paris, 1856, p. 26 et suiv.

[3] J'ai modifié à l'appendice rectificatif la rédaction du paragraphe de la monographie intitulé « *Caractère de l'architecture.* »

rotonde de Brescia. Bornons-nous ici à une appréciation sommaire de son architecture.

L'édifice, disposé sur plan circulaire, est traité avec une extrême simplicité de formes. Le vaisseau central est plus spacieux, mais plus bas, que celui de Notre-Dame d'Aix-la-Chapelle. Il n'y a de commun entre cette dernière rotonde et celle de Brescia, outre la similitude du parti d'ensemble, que la distribution des arcs-doubleaux et des voûtes dans les galeries annulaires et peut-être l'existence d'une tour sur la porte d'entrée. Au lieu d'imiter, comme à Aix, Saint-Vital de Ravenne, on s'est inspiré, à Brescia, des grandes salles circulaires des thermes antiques. Mais, si la structure du monument italien témoigne d'un art moins avancé, en revanche, le style de sa décoration extérieure appartient déjà au moyen âge, alors que l'ornementation sculptée de l'église d'Aix est encore romaine.

Les deux rotondes sont d'ailleurs à peu près du même âge. Celle de Brescia fut fondée sous Charlemagne par le comte Raimond. C'était sans doute un seigneur franc qui pensa bien faire en bâtissant un édifice semblable à celui qu'élevait son maître. Mais, comme il n'avait à sa disposition ni les mêmes ressources matérielles, ni le même choix d'artistes, le monument qu'il a construit est d'une structure beaucoup plus simple que l'œuvre impériale.

Sainte-Sophie de Padoue. — Quoiqu'il n'existe aucun renseignement sur la date du grand hémicycle, plus ancien que le reste de l'édifice, qui ferme vers l'Est l'église de Sainte-Sophie à Padoue, nous avons attribué cette construction à l'époque de Charlemagne (voy. pl. 24, et, pour la description, p. 53 et suiv. de la seconde partie du texte). Cette époque nous a paru la seule qui convînt à l'érection d'un monument aussi considérable, antérieur au douzième siècle, primitivement disposé en forme de rotonde, et dont l'architecture participe à la fois de celle de la Rome impériale et de celle du bas-empire grec. La grande niche qui décore extérieurement la saillie absidale, entre le soubassement et le sommet de la muraille, rappelle celle qui évide à partir du sol la face antérieure du porche dans la rotonde d'Aix-la-Chapelle.

Basiliques carlovingiennes. — Le chevet de la basilique ambroisienne, antérieur à l'autel d'or et d'argent érigé par Angilbert II en 835, nous paraît être le seul ouvrage d'architecture, appartenant à une basilique du Nord de l'Italie, qu'on puisse attribuer avec beaucoup de probabilité à l'époque de Charlemagne (voy. p. 180 et suiv. de la

seconde partie du texte). C'est une robuste construction voûtée, grossièrement bâtie, et dont la décoration extérieure rappelle celle de la rotonde de Brescia par les bandes murales des parois et les niches profondes du couronnement de la grande abside (voy. pl. 27, 29 et 31). Les fenêtres, très spacieuses, ébrasées seulement vers l'intérieur, ont leur tableau à fleur du parement externe de la muraille. L'abside principale de Saint-Eustorge, pareillement disposée, date sans doute du même temps (voy. p. 209 de la seconde partie).

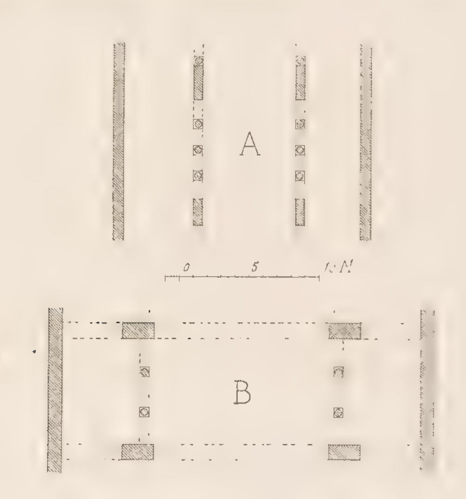
Les supports isolés des basiliques carlovingiennes étaient habituellement des colonnes. Cependant ils pouvaient consister parfois, comme à Saint-Eustorge, en pieds-droits quadrangulaires, ou encore, mais sans doute plus rarement, en piliers cantonnés de colonnes, semblables à ceux de l'église d'Aurona. Cette dernière disposition offre l'avantage, précieux pour la stabilité, que la dimension transversale de l'appui excède l'épaisseur de la haute muraille qu'il supporte.

L'expérience n'avait que trop montré la fragilité des basiliques primitives à files de colonnes, fragilité d'autant plus grande que l'édifice était plus mal bâti avec des colonnes de diverse provenance, en général trop exiguës, trop espacées, et de plus réunies ensemble par des arcs auxquels les chapiteaux n'offraient qu'une assiette insuffisante. Aussi lorsque l'architecture vint à sortir de la période d'arrêt qui suivit l'invasion longobarde, le problème qui se posa d'abord à propos de la construction des basiliques fut d'obtenir des édifices solides et durables en soutenant plus efficacement les murs élevés de la grande nef. La solution adoptée à l'église d'Aurona consistait à fortifier également tous les appuis. Ailleurs, on prit le parti d'intercaler entre les colonnes, de distance en distance, des supports plus robustes espacés régulièrement. C'est ainsi que l'on fit à Rome dans les basiliques de Sainte-Marie *in Cosmedin* et de Sainte-Praxède.

La première fut bâtie vers la fin du huitième siècle par le pape Adrien I[er]. Dans chaque file, les colonnes alternent, par groupes de trois, avec des piliers à section longue et étroite, véritables prolongements, jusqu'au sol, de la muraille supérieure (voy. fig. A). Cette muraille est ainsi plus solidement établie que si elle portait seulement sur des colonnes; mais aucune disposition n'est prise pour prévenir son déversement latéral.

A Sainte-Praxède, basilique totalement reconstruite par le pape Pascal I[er] (817-824), on s'est précautionné contre ce danger. Les piliers, développés transversalement à l'édifice (voy. fig. B), jouent le rôle de contreforts; et ils portent des arcs-doubleaux

grâce auxquels les quatre murs longitudinaux sont liés ensemble à travers les nefs. Il n'existe pas de meilleure disposition pour les basiliques couvertes en charpente. Aussi l'a-t-on appliquée, depuis le neuvième siècle, à beaucoup d'églises de cette espèce, et notamment à des édifices considérables, tels que Saint-Miniat de Florence



et la cathédrale de Modène, que l'on tenait à bien bâtir. Peut-être l'idée de cette importante innovation fût-elle donnée par le mur transversal, percé d'arcades, qui séparait les nefs du transept dans les grandes basiliques primitives (voy. sur la pl. 1, le plan de Saint-Paul-hors-les-Murs).

Conclusion. — Les rotondes carlovingiennes, d'une part, et, de l'autre, quelques basiliques élevées aux environs de l'an 800 témoignent d'un sensible progrès dans l'art de bâtir. On cherche à donner plus de solidité aux constructions, à les rendre plus durables et même, dans certains cas, alors qu'il s'agit de monuments d'une importance exceptionnelle, à les protéger contre l'incendie en les voûtant complètement.

Les seules églises couvertes en maçonnerie que cette époque nous ait laissées sont de forme circulaire ou octogonale. Ce fait paraît contredire la conclusion du précédent chapitre; mais il faut remarquer que les rotondes carlovingiennes sont des monuments exceptionnels, dont la forme tenait à des circonstances particulières.

Le goût personnel de Charlemagne, son admiration pour les beaux édifices des temps anciens, la profonde impression — attestée par la chapelle d'Aix — que lui fit éprouver Saint-Vital de Ravenne, paraissent avoir beaucoup influé sur la faveur dont jouit sous son règne le type de la rotonde. Il est probable aussi que le désir de rendre les églises plus monumentales, et de faire montre ainsi de luxe et de puissance, ne fut pas sans effet sur le choix d'une forme qui facilitait la construction des voûtes, et donnait de vastes surfaces à la décoration en mosaïque; d'autant plus qu'on n'avait pas encore, dans l'Europe occidentale, couvert les basiliques proprement dites autrement que par des toitures en charpente — du moins sur la grande nef — et que par conséquent les seules églises voûtées de cette région étaient alors les anciennes rotondes. On les prit naturellement pour modèles lorsqu'on voulut bâtir d'emblée des édifices à couverture maçonnée; et l'on s'inspira, suivant les circonstances, de la rotonde romaine ou de la rotonde byzantine.

Cette appréciation paraît confirmée par le fait que les rotondes carlovingiennes apparaissent comme des constructions isolées. Elles n'avaient point de précédents immédiats; et il ne semble pas, malgré l'influence considérable exercée par l'une au moins d'entre elles, qu'elles se soient continuées par une série de monuments analogues. L'usage du type basilical était trop entré dans les mœurs pour éprouver une sérieuse atteinte. Il semble que ces rotondes aient surgi, comme l'empire même de Charlemagne, sous l'effort d'un génie qui domina son époque sans lui imprimer une direction durable; on y trouve précisément la confusion de formes, provenant du mélange de l'art antique avec celui du moyen âge, que devait amener le régime demi-romain et demi-barbare dont elles sont le produit.

Si le type de la basilique voûtée n'était pas encore créé à la fin du huitième siècle, ses éléments constitutifs existaient déjà. Un travail lent et obscur, des tâtonnements accomplis sans vue d'ensemble, les avaient développés peu à peu. Et malgré la disparition de presque tous les monuments de cette époque, nous avons pu constater, dans quelques rares débris, la trace des innovations qui ont préparé l'avènement du style lombard. Le pilier cantonné de colonnes apparaît à Sainte-Marie d'Aurona. Sainte-Praxède nous montre le vaisseau de la basilique traversé par des arcs-doubleaux qui le subdivisent en travées spacieuses. Les collatéraux de Notre-Dame d'Aix-la-Chapelle sont couverts par des voûtes d'arête, ingénieusement distribuées et rattachées à leurs supports et, de plus, accompagnées d'arcs-doubleaux et formerets. La même disposition est reproduite plus simplement dans un édifice

italien, la rotonde de Brescia. Les contreforts extérieurs existaient déjà à Saint-Vital.

Dès lors, que manque-t-il pour compléter les éléments essentiels de la basilique lombarde voûtée? Deux choses : la transformation de la voûte d'arête romaine en une voûte surhaussée, arrondie au sommet, dômicale, en un mot, comme la voûte d'arête byzantine; et l'emploi dans cette voûte de nervures diagonales saillantes. La voûte d'arête dômicale dérive de la voûte sphérique à pendentifs, que l'on avait autrefois su construire dans l'Italie septentrionale, au moins à Ravenne et à Milan. Quant à l'usage des nervures diagonales saillantes, si l'on veut en découvrir l'origine dans quelque méthode de construction antérieure, c'est en Italie qu'il faut la chercher. Ces nervures (nous l'avons déjà dit à la page 54) existaient en germe dans l'ossature en briques des voûtes romaines, bâties dans la péninsule depuis Auguste jusqu'à Constantin. Les arcs formerets et les arcs-doubleaux séparant des voûtes d'arête consécutives peuvent aussi se rattacher au même système de construction. Sans tenir pour certain que tel ait été nécessairement le point de départ de la membrure saillante des voûtes du moyen âge, on admettra volontiers que le souvenir d'une ancienne pratique ait pu contribuer à en introduire l'usage.

Ainsi tous les éléments de la basilique lombarde voûtée existaient en Italie au commencement du neuvième siècle; et la contrée où ils étaient le mieux rassemblés, où les tendances novatrices avaient fait le plus de progrès, était le centre de la Lombardie et en particulier la ville de Milan, la métropole de cette région, où l'on avait construit Sainte-Marie d'Aurona dès la première moitié du huitième siècle. Nous avons pu dire, en étudiant cette église à la fin du précédent chapitre, qu'elle apparaît comme le monument précurseur de la basilique ambroisienne : en effet, la forme des piliers et le caractère des ornements sculptés établissent entre ces deux édifices une étroite liaison. Il a suffi, pour passer de l'un à l'autre, que l'on ait voulu diviser aussi la grande nef en travées carrées et couvrir celles-ci par des voûtes d'arête dômicales à nervures saillantes. C'est là, sans doute, un progrès considérable, mais il fut possible de l'accomplir, étant donnés d'une part, l'intervalle d'un siècle qui sépare les deux monuments et, d'autre part, l'habileté technique dont témoignent les voûtes de Notre-Dame d'Aix-la-Chapelle et de la rotonde de Brescia.

Les circonstances politiques où se trouva la Lombardie au neuvième siècle furent d'ailleurs propices au développement de l'art. Ni les Normands, ni les Sarrasins n'eurent accès dans cette contrée, et les Hongrois n'y pénétrèrent qu'au siècle suivant. Jusqu'à la mort de l'empereur Louis II, en 874, elle fut assez bien gouvernée

et n'eut presque point à souffrir des discordes intestines des héritiers de Charlemagne. Les archevêques de Milan y étaient devenus de puissants personnages. Angilbert II (824-859) et Anspert (868-881) jouèrent un rôle considérable dans l'histoire de leur temps; et c'est précisément à ces deux prélats qu'on attribue la construction de la basilique ambroisienne et celle du porche qui la précède. Nous venons de voir que cette attribution n'a rien d'invraisemblable sous le rapport architectural, en sorte qu'aucune présomption historique ou artistique ne s'oppose *à priori* à ce que la plus ancienne des églises lombardes remonte effectivement au neuvième siècle. Nous terminerons par cette observation la première partie de notre Étude, celle qui a pour objet de suivre le développement et la transformation de l'architecture religieuse depuis l'affranchissement du christianisme jusqu'à l'avènement du style lombard.

ÉTUDE

SUR

L'ARCHITECTURE LOMBARDE

ET SUR

LES ORIGINES DE L'ARCHITECTURE ROMANO-BYZANTINE

DEUXIÈME PARTIE

ÉTUDE DES MONUMENTS

SAINT-LAURENT DE MILAN

L'église de Saint-Laurent[1] est une des plus anciennes et des plus considérables de Milan. Elle se trouvait autrefois en dehors des murs, et comptait parmi les onze églises désignées au commencement du douzième siècle sous le nom de *mères*[2]. Après avoir subi de nombreux désastres, elle fut enfin reconstruite, vers la fin du seizième siècle, telle qu'elle existe actuellement. Le plan général de la planche IV représente ce dernier état, sauf pour la chapelle de Saint-Aquilin qui a été restituée avec ses

[1] Voir, au sujet de Saint-Laurent, le mémoire de M. Clericetti, publié dans le *Politecnico* de Milan, vol. XIV. — *Ricerche sull' architettura religiosa in Lombardia dal secolo quinto all' undecimo.*

[2] Giulini, *Storia di Milano*, t. I, p. 297.

formes primitives. (La teinte gris pâle figure des parties anciennes à présent détruites.)

Disposition d'ensemble. — Caractère byzantin du plan. — L'église laurentienne se compose d'une vaste salle octogone, autour de laquelle se groupent symétriquement quatre tours carrées et quatre grands exèdres circulaires entourés par une galerie de circulation à deux étages. La coupole centrale est appuyée sur huit piliers qui dessinent un octogone à côtés inégaux : les quatre grands côtés sont parallèles aux axes principaux de l'édifice et correspondent aux exèdres, et les quatre petits correspondent aux tours carrées, à chacune desquelles se rattachent ainsi deux des piliers de la coupole. L'enceinte extérieure de l'édifice, abstraction faite du mur de façade, présente la forme d'un carré, dont les côtés se trouvent renflés par les saillies en arc de cercle des galeries de circulation.

La coupole, très-amplement développée, mesure environ 24 mètres sur son plus petit diamètre. Les exèdres ont $12^{m},60$ d'ouverture et $4^{m},70$ de flèche, et la largeur de la galerie de circulation est de $5^{m},20$.

L'église est environnée de plusieurs chapelles carrées ou octogonales, fort anciennes aussi et fort intéressantes, dont il sera parlé plus loin.

Le plan de Saint-Laurent, si remarquable par l'originalité de ses dispositions et par l'habileté de son agencement, offre cette singularité qu'il est en contradiction évidente avec l'architecture de l'église. Il suffit de l'examiner avec un peu d'attention pour observer que, loin de paraître du seizième siècle, il présente tous les indices d'une origine byzantine. L'agencement des voûtes et leur mode de soutien, les exèdres à deux étages de colonnes, la forme des galeries de circulation, sont autant de caractères qui ne conviennent qu'au style byzantin. Malgré l'architecture toute moderne de l'intérieur de l'église, on est frappé de l'analogie et, pour ainsi dire, de l'air de famille qu'elle présente avec Saint-Vital de Ravenne. Aussi l'examen des documents historiques relatifs à Saint-Laurent, confirme-t-il la présomption que ces deux monuments datent à peu près du même temps.

Date de la construction primitive. — On sait par un rhythme du huitième siècle[1] que l'église laurentienne, dont la construction primitive remonte aux premiers siècles

[1] Muratori, *Rerum italicarum scriptores*, tome II, part. II.

du christianisme, était remarquable, entre toutes celles de Milan, par sa beauté et sa magnificence. Ce rhythme mentionne un détail fort intéressant, en nous apprenant que l'église était environnée de tours : « *Edita in turribus.* » En 1070[1], elle fut consumée par un terrible incendie, et le chroniqueur Arnolf, déplorant la ruine d'un temple si magnifique, ne craint pas de dire : « *O templum cui nullum in mundo simile.* » La restauration qui suivit ce désastre fut sans doute fort mal exécutée, car dès l'année 1104 l'édifice s'écroula en partie. Après avoir été réparé, il fut de nouveau incendié en 1124; puis, ayant été restauré une troisième fois, il subsista sans encombre jusqu'en 1575, époque à laquelle la plus grande partie des voûtes s'écroula[2]. C'est à la suite de cette dernière catastrophe que l'église fut reconstruite telle qu'elle existe en ce moment.

L'architecte Martin Bassi chargé de cette reconstruction a laissé, entre autres écrits, une série de lettres et de discours relatifs aux travaux de Saint-Laurent. Ces documents nous apprennent de la manière la plus formelle qu'après le désastre de 1575, l'église fut rebâtie sur ses anciennes fondations[3]. On tire immédiatement de ce fait la conséquence que les dispositions actuelles remontent au moins au douzième siècle. Pour décider si elles appartiennent à cette dernière époque, ou si elles datent d'une époque plus reculée, il ne reste pas, sauf le rhythme du huitième siècle, d'autre témoignage que celui du monument lui-même. Or si l'on examine les tours et le mur d'enceinte extérieur, on reconnaît aisément que ces constructions, laissées intactes lors de la réédification de l'église en 1575, portent la trace bien apparente des restaurations qui suivirent les désastres successifs survenus au onzième et au douzième siècle. Il résulte de là qu'aucun de ces désastres ne ruina l'église de fond en comble et, qu'à la suite de chacun d'eux, elle fut simplement restaurée ou réparée, et non pas reconstruite. Les tours actuelles s'élèvent donc sur les fondations de celles qui existaient au huitième siècle.

Ainsi, l'examen des documents historiques et l'observation du monument faite au

[1] Muratori, *Calendario manoscritto della biblioteca ambrosiana.* — Les historiens Moriggia, Torre et Latuada ne sont pas entièrement d'accord avec l'auteur du Calendrier manuscrit sur la date et sur l'importance des désastres successifs éprouvés par l'église laurentienne. Moriggia et Torre disent que le premier incendie eut lieu en 1084, et Latuada prétend qu'il eut lieu en 1071.

[2] *Pareri e dispareri in materia d'architettura e prospettiva*, di Martino Bassi, coll' aggiunta degli scritti del medesimo intorno al tempio di San Lorenzo, dati da Francesco Ferrari. Milano, 1771.

[3] *Pareri e dispareri*... di Martino Bassi, p. 95 et suivantes. — « L'ancien temple de Saint-Laurent, qui s'écroula, était de la même forme que celui que l'on est en train de reconstruire; il reposait sur les mêmes fondations, qui n'ont point été altérées... » etc.

point de vue de la construction, établissent que les dispositions actuelles de l'église laurentienne sont encore les mêmes que celles de l'édifice environné de tours, dont le rhythme du huitième siècle célèbre la magnificence et dont, trois siècles plus tard, le chroniqueur Arnolf déplore la ruine. Dès lors il n'y a plus aucune difficulté à fixer la date de cet édifice.

En effet, l'ampleur des dimensions, la hardiesse et la régularité des dispositions, la splendeur de la décoration, sont autant de caractères généraux qui prouvent que l'église laurentienne n'appartient pas à l'époque longobarde. D'autre part, la forme compliquée du plan, le mode de distribution et la maigreur relative des points d'appui, excluent la possibilité d'une origine romaine. Cette église a donc été bâtie durant l'époque comprise entre la domination romaine et celle des Longobards, c'est-à-dire qu'elle date du sixième siècle et que, suivant toute apparence, elle est contemporaine de Saint-Vital. C'est là un fait fort intéressant à constater au point de vue des origines de l'architecture lombarde, car il prouve que l'influence byzantine ne resta point limitée à Ravenne et à ses environs, mais qu'elle s'étendit jusqu'au centre de la Lombardie.

L'église laurentienne fut élevée sur l'emplacement d'un vaste monument romain auquel appartenaient sans doute les seize colonnes corinthiennes, qui sont encore debout, rangées sur une seule file, à 54 mètres environ en avant de la façade. Ce monument, qui paraît avoir été un bain, bâti probablement vers la fin du troisième siècle, par l'empereur Maximien Hercule[1], a fait penser à quelques vieux historiens milanais que l'église laurentienne était de construction romaine. Un codex de 1560, qui donne la nomenclature des édifices païens acquis par saint Ambroise et convertis en églises, contient la mention suivante au sujet de Saint-Laurent et de la chapelle de Saint-Aquilin : « *Thermæ, seu balneum, nunc Sancti Laurentii, et templum Herculis, nunc Sancti Aquilini.* » Il est possible que l'une des salles principales des thermes de Maximien ait été dans l'origine convertie en église par saint Ambroise; mais ce qu'on ne saurait admettre, c'est que l'édifice actuel reproduise les dispositions d'un monument du quatrième siècle. Cet édifice, ainsi qu'on vient de le montrer, n'a pu être élevé qu'à l'époque byzantine.

On a vu plus haut, qu'après le désastre de 1575, l'église laurentienne fut rebâtie sur ses anciennes fondations. Toutefois, et sans parler des pilastres ou redans ajoutés

[1] Clericetti, *Richerche sull' architettura*, etc.

contre les piliers, on fit alors quelques changements dont le mieux connu et le plus intéressant est celui qui fut apporté à la voûte de la coupole. Martin Bassi la reconstruisit avec une base octogonale. Les écrits de cet architecte nous apprennent, qu'antérieurement à 1575, la coupole, qui était aussi octogonale, se trouvait supportée dans les angles par des arcs en gradins pareils à ceux de la coupole de Saint-Ambroise[1]. Il résulte de là que l'ancienne coupole avait une base carrée, et que les appendices des piliers, qui donnent à la base actuelle la forme octogonale, n'existaient point avant 1575. L'ancienne coupole, avec sa base carrée et ses arcs en gradins construits dans les coins pour faire la transition du carré à l'octogone, offrait exactement le type des coupoles lombardes, tel qu'il en reste des exemples, non-seulement à Saint-Ambroise de Milan, mais encore à Saint-Michel de Pavie, et à d'autres églises de la même ville comme Saint-Pierre au Ciel d'Or, Saint-Théodore, Saint-Lanfranc, etc. Il est évident que cette coupole datait de l'une des restaurations faites à la fin du onzième siècle ou au commencement du douzième.

Quant à la coupole byzantine primitive, qui fut ruinée en 1070, elle devait consister en une voûte sphérique, portée sur des pendentifs. La planche VI donne le plan de chacune des trois dispositions byzantine (A), lombarde (B) et moderne, successivement adoptées pour la coupole de Saint-Laurent.

Chapelle de Saint-Aquilin. — Parmi les chapelles de construction ancienne qui entourent Saint-Laurent, la plus importante est celle de Saint-Aquilin, située au midi de l'église et dédiée autrefois à saint Génésius[2]. (Voir les planches VI et VII.) C'est une construction octogonale voûtée, d'un diamètre intérieur d'environ 13 mètres, dont les murailles sont évidées en dedans par huit grandes niches alternativement circulaires et rectangulaires. Au-dessus de ces niches, dans l'intervalle compris entre leurs sommets et la naissance de la voûte, se trouve une galerie de circulation, logée dans l'épaisseur du mur, et ouverte sur la salle intérieure par huit baies assez larges et vers l'extérieur par autant de fenêtres. Le sommet de la voûte, qui a pour section normale un demi-cercle, s'élève à $18^{m},50$ au-dessus du pavé actuel. Cette voûte est entourée à sa base par une galerie de circulation extérieure, analogue aux galeries

[1] M. Bassi, *Pareri e dispareri*, etc., p. 95 et suivantes. — « La coupole, faite en briques, était supportée par les quatre grands arcs désignés ci-dessus, et dans les angles par plusieurs arcs superposés, disposés en saillie les uns par rapport aux autres, comme cela existe encore à Saint-Ambroise. »

[2] Giov. Dozio, *Memoria sul culto del martire sant' Aquilino in Milano.* Milano, 1856.

extérieures des coupoles de style lombard : elle n'en diffère qu'en ce qu'elle est plus spacieuse et surtout en ce que ses arcs reposent sur d'assez gros piliers en maçonnerie de briques, au lieu de porter sur des colonnettes. A chacun des angles extérieurs de l'édifice se trouve un petit contre-fort, destiné simplement à mieux accuser la saillie de cet angle. Toute la construction est recouverte par une toiture conique, appuyée à son sommet sur le dessus de la voûte et, à sa base, sur le couronnement de la galerie de circulation extérieure.

La chapelle de Saint-Aquilin était autrefois revêtue de mosaïques et de placages en marbre sur toute l'étendue de ses parois intérieures. Cette décoration existait encore au commencement du dix-septième siècle, suivant le témoignage de Torre[1], qui en parle dans les termes suivants : « *Anciennement, cette église était entièrement revê-* « *tue de mosaïques, et je vis souvent sa coupole décorée de cette manière : il y avait* « *aussi, entre les différents arcs, des plaques rondes en marbres précieux. Tout cela* « *fut changé, il y a quelques années. La mosaïque fut alors entièrement défaite; les* « *plaques rondes furent enlevées et employées en grande partie au tabernacle du maître-* « *autel de Saint-Laurent, et toutes les parois furent incrustées de chaux blanche et* « *ornées de stuc dans le goût corinthien.* » Malgré l'assertion de Torre, l'ancienne mosaïque n'a pas été entièrement détruite. Il en reste encore deux fragments qui occupent les voûtes en cul-de-four de la troisième et de la cinquième niche à droite, à partir de la porte d'entrée. La première de ces mosaïques figure le Christ avec les douze apôtres, et la seconde le martyre de saint Genesius, notaire. Toutes deux offrent le caractère des mosaïques du cinquième ou du sixième siècle.

La porte d'entrée est placée au nord, sur le côté qui fait face à l'église laurentienne; son encadrement extérieur se compose de trois pièces de marbre, deux montants et un linteau, très-richement décorées de sculptures, et qui proviennent évidemment de quelque édifice romain de la décadence. Peut-être cette porte est-elle un débris des Thermes de Maximien.

La chapelle de Saint-Aquilin offre dans sa disposition et dans son mode de construction plusieurs caractères d'antiquité importants à observer. Sa forme générale est tout à fait celle des rotondes simples de l'époque romaine[2]. Grâce à son épaisseur, le mur d'enceinte octogonal soutient la coupole sans le secours de contre-forts. Les

[1] Torre, *Ritratto di Milano*, p. 127.
[2] Voir, dans l'ouvrage de M. Texier sur l'architecture byzantine, les plans du temple de Portumne à Ostie et de l'église des Saints-Pierre-et-Marcellin à Rome.

joints de séparation des assises de briques ont une largeur de deux à trois centimètres, et sont remplis par un mortier très-dur, fait avec du gros sable, presque du gravier. Les briques sont bien cuites et d'une grande dimension : elles mesurent environ 0,28 de longueur sur 0,14 de largeur et 0,06 d'épaisseur. Celles employées au pavage de la galerie supérieure ont jusqu'à 0,45 de longueur et 0,28 de largeur, sur 0,06 d'épaisseur. Enfin le soubassement est formé par de grands blocs de granite. Les différents caractères qui viennent d'être énumérés ne se rencontrent guère réunis que dans les monuments construits à l'époque romaine ou sous l'influence immédiate des traditions romaines.

Il est peu probable, à en juger par la forme compliquée et par les proportions écrasées de la galerie de circulation pratiquée dans l'épaisseur du mur, que la chapelle de Saint-Aquilin ait été bâtie avant le quatrième siècle. D'après une ancienne tradition, cette chapelle aurait été construite au commencement du cinquième siècle par Galla Placidia, sœur de l'empereur Honorius. Le caractère de l'architecture se rapporte parfaitement à cette date : toutefois, comme Galla Placidia est un de ces personnages historiques auxquels l'opinion populaire attribue volontiers la fondation des monuments dont l'origine se perd dans le passé, cette tradition ne doit être acceptée que sous toutes réserves. Suivant la même tradition, Galla Placidia aurait été ensevelie à Saint-Aquilin, dans le beau sarcophage chrétien qui occupe la première niche à droite de la porte d'entrée; cela n'est guère admissible, car on a tout lieu de croire que cette princesse fut enterrée à Ravenne, dans le tombeau monumental qu'elle s'était fait construire et qui existe encore.

Quant à cette mention du codex de 1560, déjà citée au sujet de l'église laurentienne, « *et templum Herculis, nunc Sancti Aquilini,* » il n'y a guère d'apparence qu'elle puisse s'appliquer au monument lui-même. Tout au plus exprime-t-elle que la chapelle de Saint-Aquilin a été bâtie dans l'emplacement d'un temple d'Hercule, et, peut-être, sur les mêmes fondations.

Les formes générales de Saint-Aquilin et la position de cet édifice au midi de Saint-Laurent rendent probable qu'il a été construit pour servir de baptistère. Après avoir rempli cet office pendant un certain temps, il fut sans doute consacré à quelque culte spécial, et remplacé dans sa destination primitive par le petit édifice octogone situé au nord de l'église laurentienne.

On a déjà fait remarquer, dans la description générale de Saint-Aquilin, que la galerie qui circule extérieurement autour du pied de la coupole présente beaucoup d'analogie

avec les galeries extérieures des coupoles lombardes. Cette galerie paraît dater de la même époque que le reste de l'édifice. En effet, on ne trouve pas de différence entre la maçonnerie de ses piliers et celle du parement extérieur des murs d'enceinte. De plus, la voûte actuelle étant encore celle qui fut bâtie primitivement (ce fait résulte de la conservation des anciennes mosaïques jusqu'au dix-septième siècle), il n'y a point de raison pour admettre que les constructions accessoires de cette voûte aient été restaurées avec des formes nouvelles. Il résulterait de là que le type de l'un des motifs favoris de l'architecture lombarde se trouverait dans un édifice du cinquième siècle.

Chapelle de Saint-Genesius. — La chapelle de Saint-Genesius occupe l'espace compris entre le mur d'enceinte de l'église laurentienne et le côté septentrional de la chapelle de Saint-Aquilin. C'est une salle à peu près carrée, voûtée en berceau, et qui paraît avoir été construite à la fin du onzième siècle ou au commencement du douzième. Les deux saillies circulaires tournées à l'est et à l'ouest ont été ajoutées postérieurement. Le seul détail intéressant de la chapelle de Saint-Genesius consiste en un bandeau en pierre sculptée qui se trouve à la naissance de la voûte en berceau : cet ouvrage, quoique inachevé, paraît assez élégant.

Chapelle de Saint-Sixte. — Cette chapelle est exactement semblable à celle de Saint-Aquilin, sauf que les dimensions sont à peu près moitié moindres, et qu'il n'y a de galeries de circulation ni à l'intérieur, ni à l'extérieur. Elle fait pendant à Saint-Aquilin, au nord de l'église laurentienne. Puricelli prétend que la chapelle de Saint-Sixte fut construite, vers la fin du cinquième siècle, par l'évêque saint Laurent[1], et rien n'empêche d'accepter pour vraie cette assertion.

Chapelle de Saint-Hippolyte. — La chapelle de Saint-Hippolyte est disposée à l'est de Saint-Laurent, contre le mur d'enceinte de cette église. Son contour extérieur est octogonal. Intérieurement, elle se compose d'un espace carré, recouvert par une voûte d'arête, et sur les côtés duquel sont disposées quatre grandes niches rectangulaires, voûtées en berceau. Les arêtes de la voûte centrale retombent sur quatre belles colonnes antiques. Nous n'avons aucun renseignement sur la date de cette chapelle, que l'on dit fort ancienne. Si elle n'est pas de la Renaissance, elle ne peut être que romaine.

[1] Puricelli, *Vita di san Lorenzo.*

Il paraît assez singulier que les chapelles qui environnent Saint-Laurent, quoique construites antérieurement à cette église, soient cependant disposées symétriquement sur ses axes principaux; mais on comprendra qu'il en soit ainsi, si l'on considère que les différents édifices dont on vient de s'occuper se trouvent situés sur l'emplacement d'un vaste monument romain, qu'il y a tout lieu de prendre pour les thermes de Maximien. L'église principale occupe sans doute la place d'une grande salle centrale et de ses dépendances, tandis que les chapelles qui l'entourent furent construites à la place d'autres salles moins importantes, régulièrement groupées autour de la salle centrale.

DÉTAILS DE SAINT-ÉTIENNE DE BOLOGNE

L'église de Saint-Étienne de Bologne se compose de cinq églises groupées sans ordre les unes à côté des autres. Ces édifices appartiennent à des époques très-différentes, à en juger, non-seulement par le caractère de l'architecture, mais aussi par les variations de niveau du sol[1]. Ils paraissent avoir subi (les plus anciens du moins) de nombreuses restaurations, en sorte qu'il serait difficile de leur assigner des dates précises. Nous nous bornerons à donner quelques-uns des détails les plus intéressants. (Voir pl. VI.)

Devants d'autel. — Les deux devants d'autel, figurés en haut de la planche VI, se trouvent dans les absides latérales de l'église des Saints-Pierre-et-Paul; le premier dans l'abside de gauche, et le second dans celle de droite. Ils appartenaient aux autels des martyrs saint Vital et saint Agricola, comme le montrent les inscriptions sculptées sur leurs parois.

Une croix et deux paons, ces derniers, emblèmes de l'aspiration à la vie éternelle, ornent simplement le devant d'autel qui porte le nom de saint Vital. De part et d'autre de la croix on lit : BEATISSIMO MARTIRE VITALE, et, dans les angles supérieurs, la date : CCCLXXXII.

Le devant d'autel, consacré à la mémoire de saint Agricola, offre des sculptures plus recherchées. Son cadre est décoré d'ornements d'un assez bon goût. Au milieu, dans une guirlande de feuillages, se trouve un personnage nimbé, revêtu d'un costume d'évêque, avec une crosse dans la main gauche et deux ailes déployées attachées aux

[1] M. Osten a publié le plan d'ensemble des constructions de Saint-Étienne de Bologne, ainsi que les coupes et les détails principaux des deux églises les plus anciennes et les plus remarquables, celle du Saint-Sépulcre et celle des Saints-Pierre-et-Paul. L'église du Saint-Sépulcre, bâtie en forme de rotonde, aurait été, à ce qu'on prétend, élevée au cinquième siècle par saint Pétrone, évêque de Bologne, à l'imitation de la rotonde de l'Anastasis. Le quartier où elle se trouve porte encore le nom de *San Gerusalemme*. Quant à l'église des Saints-Pierre-et-Paul, elle paraît dater du onzième siècle. — Friedrich Osten, *Die Bauwerke in der Lombardei vom siebenten bis zum vierzehnten Jahrhundert.*

épaules; la main droite est ouverte comme pour bénir : cette petite figure est extrêmement barbare. Un lion à droite et un cerf à gauche paraissent soutenir la guirlande; ils sont accompagnés de quatre petits oiseaux, sculptés dans les angles, avec des attitudes bizarres.

L'inscription gravée à la partie inférieure est ainsi conçue :

BEATISSIMVM MARTIREM AGRICOLAM HIC RIQVIESCIT IN DEI NOMINE

La beauté des caractères fait un singulier contraste avec la barbarie du langage. Sans doute le sculpteur aura copié la forme des lettres sur quelque inscription romaine.

D'après le caractère des sculptures, il est probable que l'autel de saint Agricola date du huitième ou tout au plus du neuvième siècle. A partir de cette dernière époque, on ne trouve plus, dans les monuments du nord de l'Italie, d'ornements pareils à ceux qui décorent le cadre. D'autre part, les formes assez libres des animaux, et surtout les petits oiseaux capricieusement sculptés dans les angles, ne conviennent guère à une époque plus ancienne que le huitième siècle.

La dalle en marbre placée sur le retour de l'autel, du côté droit, offre les mêmes ornements que celle de la face du devant. On y voit un évêque entre deux saints, dont l'un est revêtu du costume de moine.

Chapiteau. — Le chapiteau représenté sur la planche VI se trouve, comme les devants d'autel, dans l'église des Saints-Pierre-et-Paul. Sa forme très-massive et sa composition barbare ne permettent pas de lui assigner une date bien ancienne. Sans doute il est à peu près du même temps que l'autel dédié à saint Agricola, car on retrouve sur les faces du sommier (voir aussi le détail A) plusieurs des ornements de la bordure de cet autel. Le sommier est d'ailleurs d'une forme très-originale : il n'offre d'élargissement que dans le sens de l'épaisseur du mur, et les moulures des encorbellements ne se prolongent pas sur les faces transversales qui sont coupées verticalement. On ne retrouve cette disposition dans aucun des monuments du style lombard construits depuis le neuvième siècle : c'est une raison pour admettre que le chapiteau en question est antérieur à cette dernière époque.

Vase donné par les rois Liutprant et Ilprant. — Au milieu de la cour qui précède l'église du Saint-Sépulcre, se trouve un vase en marbre, d'une dimension assez

considérable, et dont la forme rappelle celle d'une coupe. Ce vase a été donné à l'église de Saint-Étienne par les rois longobards *Liutprant* et *Ilprant* (Luitprand et Hildebrand), comme le témoigne l'inscription gravée sur le pourtour :

+ VMILIB VOTA SVSCIPE DNE DDNNR LIVTPRANTE ILPRANTE
REGIB ET DN BARBATV EPISC SC HECCL BNNSS HIC IHB SVA
PERCEPTA OBTVLERVNT VNDE VNC VAS INPLEATVR IN CENAM
DNI SALVATS ET SI QUA MVNAC MINVERIT DS REQ

Cette inscription a été interprétée par plusieurs auteurs, entre autres par Savioli et par Marini[1]. Voici la version de Savioli :

+ *Umilibus vota suscipe Dne domnis nostris Liutprante et*
Ilprante regibus, et Dno Barbatu episc. sce eccl. bononiensis hic
Hierusalem sua percepta obtulerunt, unde unc vas impleatur
In cenam Dni Salvatoris. Et si qua munac minuerit Deus requiret.

La version de Marini est la suivante :

(Ab) umilibus vota suscipe dominis nostris Liut-
prant et Ilprant regibus, et D. N. *Barbatu*
episc. sanctae eccl. Bonnss. hic IHL *sua*
præcepta obtulerunt, unde hunc vas in-
pleatur in cenam domini Salvatoris.
Et si qua muna C *minuerit* DS. RQ.

L'inscription du vase de Luitprand est extrêmement difficile à lire. Les lettres qui la composent sont tellement enchevêtrées les unes dans les autres, que quelques mots forment presque des monogrammes. En outre, le langage est des plus barbares. On est étonné de lire une pareille inscription sur un vase dont la forme ne manque pas d'élégance : le contraste est même si frappant que l'on ne peut s'empêcher d'attribuer à ce dernier une date différente de celle de l'inscription, et de le regarder comme un ouvrage plus ancien, exécuté sans doute au cinquième ou au sixième siècle.

[1] Voir Troya, *Codice diplomatico longobardo*, t. IV, part. IV, p. 5.

AUTEL DE PEMMONE

CIVIDALE EN FRIOUL

L'autel de Pemmone se trouve dans l'église de Saint-Martin, dédiée autrefois à saint Jean l'Évangéliste. (Voir pl. VII et VIII.) La date de ce monument est fixée par l'inscription gravée à la partie supérieure de ses quatre faces.

....XIMA DONA $\overline{\text{XPI}}$ AD CLARIT SUBEIMI CONCESSA PEMMONI VBIQVE DIR..O
..RMARENTVR VT TEMPLA NAM EI INTER RELIQVAS
.....IVM BEATI IOHANNIS ORNABIT PENDOLA.. ..VRO PVLCHRO ALT-
ARE DITABIT MARMORIS COLORE RATCHIS HIDEBOHOHRIT.

D'après cette inscription, l'autel, probablement exécuté par les soins de Pemmone, duc de Frioul, aurait été consacré sous le gouvernement de son fils Ratchis, qui devint roi des Longobards. Ce serait donc un ouvrage de la première moitié du huitième siècle.

L'inscription a été rétablie ainsi qu'il suit par divers auteurs :

De maxima dona $\overline{\text{XPI}}$ *ad clarit subeimi concessa Pemmoni ubique diruto*
formarentur ut templa. Nam ei inter reliquas
solarium beati Johannis ornabit pendola + ex auro pulchro alt-
are ditabit marmoris colore Ratchis Hidebohohrit[1].

[1] L'inscription de l'autel de Cividale a été publiée pour la première fois en 1727 par Fontanini : *Discus argenteus votivus*, etc., p. 30 et 31. — Suivant cet auteur, elle doit s'interpréter de la manière suivante : « *De maximis donis*

Signification des sculptures[1]. — Sur la face antérieure, Jésus-Christ, dans une auréole formée de feuilles, est enlevé au ciel par quatre anges, et, dans l'intérieur de l'auréole, deux autres anges semblent l'assister. Les ailes de ces derniers sont semées d'yeux ; ce qui, dans l'art grec du moyen âge, indiquait ordinairement les chérubins. Cette représentation de Jésus-Christ, assisté de deux chérubins, répond très-probablement au texte de l'Écriture (psaume lxxix, 2) : « *Qui sedes super Cherubim.* » Des étoiles et des fleurons semés dans le *champ* paraissent exprimer que le Sauveur traverse le ciel ; et la main droite qui se voit au-dessus de sa tête indique que Dieu le Père s'apprête à le recevoir.

La face postérieure de l'autel est ornée de deux croix gemmées. La petite armoire placée au milieu peut avoir été destinée à renfermer des reliques ou à servir de réserve pour les vases sacrés. Au-dessous de cette petite armoire, une sorte d'étoile à cinq pointes paraît être un souvenir du *Chrisme* qui avait cessé d'être en usage dans les pays latins. On l'aura donc retracé d'une manière vague, sans se bien rendre compte des éléments qui le composaient jadis.

Sur la petite face du côté gauche, l'artiste s'est évidemment proposé de représenter la Visitation. Le front de la sainte Vierge est marqué d'une croix que, dans les anciens monuments grecs, on trouve tracée sur le voile, où une étoile la remplace souvent. A côté de la sainte Vierge est une plante qui ressemble à un lys.

L'Adoration des Mages occupe la petite face du côté droit[2]. Les trois rois sont chaussés de bottines, comme gens qui viennent de loin, et leur tête est coiffée de ce petit appendice bizarre qui, dans les monuments grecs du moyen âge, indique la mitre phrygienne. Des trois étoiles qui se voient au sommet, celle du milieu, placée au-dessus de la tête de l'Enfant-Jésus, a plutôt l'air d'un chrisme maladroitement imité ; et cela correspond assez bien au geste de l'ange qui semble dire : « *Voilà celui que vous cherchez.* » Il n'y aurait donc, en fait d'astres véritables, que les deux étoiles à six *rais* qui paraissent indiquer le point de départ et le point d'arrivée. La sainte Vierge porte

Christi claro et sublimi concessis Pemmoni, ubique dirutum formaretur ut templum : nam ei inter reliqua solarium beati Johannis ornavit pendula cruce ex auro pulchro ; altare ditavit marmoris colore Ratchis Hidebohohrit. » — Voir Troya, *Codice diplomatico longobardo*, t. IV, part. iv, p. 12 et 13.

[1] Je dois ce paragraphe au R. P. Cahier, de la Compagnie de Jésus, qui a bien voulu me donner textuellement toutes les explications qu'il contient.

[2] Canciani s'est avisé, on ne sait pourquoi, de prendre les trois personnages qui offrent des présents à l'enfant Jésus pour Ratchis et ses deux frères Aistulf et Ratcait. C'est aussi l'opinion de M. Troya. — Troya, *Cod. dip. long.*, t. IV, part. iv, p. 13.

encore sur le front la croix que nous avons vue dans la face opposée. Derrière elle, se tient debout une femme qui pourrait être sa servante.

Si grossière que soit l'exécution des trois faces historiées, il est facile d'y reconnaître une grande pensée d'ensemble, empruntée au langage de saint Paul (I *Tim.*, III, 16) : « *Magnum est pietatis sacramentum, quod manifestatum est in carne,... apparuit angelis, prædicatum est in gentibus, assumptum est in gloria.* »

Caractère des sculptures. — Les croix gemmées de la face postérieure, les rosaces et les divers ornements des bordures témoignent d'un certain goût et d'une certaine facilité d'imitation qui manquent tout à fait dans les figures. Celles-ci, avec leurs attitudes roides et forcées, leurs visages tout de face ou de profil et leurs membres disproportionnés, sont pour la plupart d'une barbarie si complète qu'il est difficile d'imaginer rien de plus grossier et de plus laid. L'inscription, fort mal écrite dans un langage presque inintelligible, ne vaut pas mieux que les sculptures.

Il est à remarquer que les sujets des trois faces historiées sont assez clairement exprimés et que les figures, outre qu'elles sont disposées avec ordre et convenance, garnissent parfaitement tout l'espace limité par l'encadrement. La composition est donc bien supérieure à l'exécution ; ce qui paraît indiquer qu'il y a eu copie. Cette conjecture est confirmée par diverses particularités, telles que l'imitation maladroite du chrisme, la croix tracée sur le front de la sainte Vierge et la mitre phrygienne qui sert de coiffure aux rois mages. Comme ces signes ou attributs ne se trouvent guère que dans les ouvrages grecs, il est probable que la décoration de l'autel de Pemmone reproduit grossièrement quelque morceau de sculpture ou de peinture byzantine[1].

La sculpture offre d'ailleurs un cachet byzantin très-prononcé. Les ornements et les figures ont très-peu de saillie et se détachent du fond par des reliefs méplats. Les plis des vêtements sont marqués par des raies serrées et parallèles simplement tracées dans le marbre. On dirait un tableau gravé sur la pierre, avec un fond légèrement évidé.

L'intérêt que peuvent présenter les sculptures de l'autel de Pemmone consiste surtout dans les renseignements qu'elles fournissent sur l'état de la sculpture, au nord-est de l'Italie, pendant le huitième siècle. Elles nous montrent que, sous la

[1] Les D de l'inscription ressemblent au ϑ majuscule.

domination des Longobards, l'art était tombé extrêmement bas, et de plus, qu'il était réduit, dans les ouvrages décoratifs, à s'inspirer servilement de modèles byzantins. Nous verrons plus loin, par l'exemple de divers monuments bâtis à des époques postérieures, que la dernière observation, la plus intéressante pour notre sujet, ne s'applique pas seulement aux contrées qui, par leur position géographique, se trouvèrent à même, comme le Frioul, de ressentir l'influence immédiate de l'art byzantin; mais qu'elle paraît s'appliquer également à tout le nord de l'Italie.

BAPTISTÈRE DE CALISTE

A CIVIDALE EN FRIOUL

L'ancien baptistère de Cividale (voir planche IX) se trouve actuellement dans l'église collégiale, à l'entrée de la nef latérale de droite. C'est un petit édifice octogone entièrement construit en marbre. La piscine centrale est entourée par une balustrade qui sert de piédestal à huit colonnettes disposées dans les angles : des dalles évidées en plein cintre réunissent ces colonnettes à la partie supérieure et peuvent avoir supporté autrefois une toiture. La balustrade est ouverte sur deux côtés pour donner accès à la piscine, au fond de laquelle on descend par un gradin.

L'ensemble du baptistère produit un fort bon effet, grâce à la fermeté de la base, à la légèreté des colonnettes et à l'élégance des arcs surhaussés qui forment le couronnement. Ces qualités méritent d'autant plus d'être remarquées qu'elles apparaissent dans un monument construit à une époque de décadence et de barbarie.

Deux des faces de la balustrade, celles marquées EF et HA sur le plan, et les huit dalles évidées portées par les colonnettes sont ornées de sculptures qu'accompagnent des inscriptions. Les planches X, XI, XII, XIII et XIV représentent ces divers détails, y compris les chapiteaux et les bases des colonnettes[1]. La dalle de couronnement du côté BC ne figure sur la planche XI que par le bandeau supérieur où est gravée l'inscription ; les tympans sont occupés par des paons pareils à ceux du côté GH, et la guirlande de l'archivolte est semblable à celle de la dalle AB.

Inscriptions. — L'inscription sculptée à la partie supérieure fait connaître l'époque de la construction du baptistère, car elle nous apprend qu'il a été *orné de marbres*

[1] Sur la planche XIV figure aussi une ancienne cathédra qui se voit dans l'église collégiale. Ce siége aux formes lourdes et massives, exécuté en marbre dans le goût byzantin, servait sans doute de trône épiscopal aux patriarches d'Aquilée.

par Caliste, c'est-à-dire par le patriarche d'Aquilée, contemporain de Grégoire III. C'est donc un monument de la première moitié du huitième siècle.

QVOS REGAT TRINITAS VERA + EX AQVA ET SPTV REN-
ATVS FVERIT NISI TESTANTE VITAM D̅O̅ QVIS NON VIDEB-
IT ÆTERNAM. MYSTICVM BAPTISMATÆ. SACR-
ABIT VENIENS X̅P̅S̅. HOC IN IOVRDANNEM
NITENS PIORVM PATVIT REGNVM. TEGVR-
IVM CERNITES VIBRANTE MARMORVM SC-
EMA QVOD CALISTI BEATI ORNABI
M̊. IIII. LXIII. FVIT. REHEDIFICATVM. HOC. BAPTISTERIVM.

Cette inscription a été expliquée comme il suit par Bertoli[1] :

Nisi quis ex aqua et spiritu renatus fuerit, non videbit vitam æternam, testante Deo cum Christo. Veniens in Jordanem hoc sacravit mystico baptismate. Nitens piorum regnum patuit. Cernutes tegurium beati Calisti quod ornavit vibrante marmorum scema. Quos regat Trinitas vera.

L'interprétation de Bertoli ne comprend pas la partie de l'inscription qui occupe le côté HA. (Voir planche XIV.) Cette partie est évidemment distincte du reste et se rapporte à une reconstruction du baptistère[2]. Les mots : « *fuit. rehedificatum. hoc. baptisterium.*, » séparés les uns des autres par des points, sont écrits avec un mélange de grandes et de petites lettres; de plus, les caractères ont des formes sensiblement différentes de celles qu'on observe sur les sept autres faces. Il semble qu'on ait essayé d'imiter le genre d'écriture de l'inscription primitive et que, mal à propos, l'on en ait exagéré les défauts.

L'arc HA porte encore une longue inscription moderne destinée à faire mention de la translation du baptistère dans la nouvelle église cathédrale bâtie au seizième siècle.

Sur le côté EF de la cathédrale on lit, au milieu de la dalle historiée :

HOC TIBI RESTITVIT. SICVALD. BAPTESTA IOHANNES

[1] Voir Mai, *Scriptorum veterum nova collectio*, vol. V, p. 170.
[2] Le millésime qui donne la date de cette reconstruction est loin d'être clairement écrit; je n'ai trouvé son explication nulle part.

Le nom de *Sicvald* ou *Sigwald* paraît être celui d'un patriarche qui occupait le siége d'Aquilée vers 774 et qui, d'après l'inscription, aurait restauré ou embelli le baptistère. Cela semble d'autant plus vraisemblable que l'autre face historiée de la balustrade, celle du côté HA, se compose évidemment de fragments rapportés, et que le plus grand de ces fragments, à en juger par les sculptures qui le décorent, paraît avoir une provenance analogue à celle de la dalle où se lit le nom de Sicvald. Cette dernière pourrait donc bien avoir été mise dans la balustrade en même temps que les fragments qui ornent la face HA, et Sicvald, auteur de cet embellissement, en aurait consacré la mémoire par une inscription.

Signification des sculptures[1]. — Sur le côté EF de la balustrade, une croix ornée, dressée entre deux flambeaux, semble imitée d'une tapisserie orientale : on a conservé aux candélabres quelque aspect d'un *pyrée* persan, et les palmettes rappellent le *hom* oriental, tel qu'on pouvait le figurer sur des tissus. Cette même plante aura inspiré probablement aussi l'arbre qui se voit à l'étage supérieur, et qui est justement accosté de deux griffons à la manière asiatique. Le tout est cantonné de quatre médaillons renfermant les symboles des évangélistes : chacun d'eux porte sur une tablette le vers de Sédulius[2] qui explique ses attributions.

+ MORE VOLANS AQVILÆ VERBA PETIT ASTRA IOHANNIS
+ IVRA SACERDOTIS LVCAS TENIT ORE IVVINCI
+ HOC MATTHEVS AGENS HOMINEM GENERALITER IMPLENS
+ MARCVS VT ALTA FRI(m)ENS VOX PER DISERTA LEONIS[3]

Les symboles de saint Luc et de saint Jean sont répétés sur le côté HA avec les mêmes vers de Sédulius. Les têtes du bœuf et de l'aigle ont un aspect un peu plus rapproché de la nature, et l'articulation de la jambe du bœuf sur le corps semble inspirée du procédé employé en pareil cas dans certains tissus byzantins.

Sur les tympans des arcs, les poissons peuvent indiquer le chrétien qui renaît dans l'eau, comme parle l'Évangile, figure familière aux PP. de l'Église et à l'art chrétien primitif. Les cerfs qui viennent se désaltérer à une source jaillissante sont le symbole

[1] Je dois textuellement tout ce paragraphe au R. P. Cahier, de la Compagnie de Jésus.
[2] Sédulius, poëte latin du cinquième siècle.
[3] Dans ces inscriptions, l'I remplace souvent l'E.

liturgique du baptême, si bien que le psaume XLI : *Quemadmodum desiderat cervus ad fontes aquarum...* se chantait pendant la cérémonie. L'agneau convient tout aussi bien aux fidèles, puisque Jésus-Christ s'appelle le bon Pasteur; et le paon est connu pour indiquer l'aspiration à la vie éternelle, parce que sa chair était censée ne se corrompre jamais.

Les petits oiseaux, occupés à becqueter des grappes, sont un sujet d'ornementation qui ne laisse pas que d'avoir un sens mystique, comme symbole de l'Eucharistie, d'autant que jadis la communion était donnée après le baptême. L'on a même eu soin de faire plonger les tiges de vigne dans des vases en forme de calice antique.

Quant aux lions et aux griffons, si l'on voulait y voir absolument une intention de symbolisme, on peut y trouver le souvenir de la leçon que donne saint Pierre aux chrétiens : « Veillez, car votre adversaire le démon tourne autour de vous en rugissant, cherchant à vous dévorer. »

Caractère des sculptures. — Les diverses sculptures qui décorent le baptistère de Caliste offrent à peu près le même caractère que celles de l'autel de Pemmone dont elles sont contemporaines. L'absence des figures humaines et la prédominance des ornements font sans doute qu'elles ont un aspect moins barbare. Il est à remarquer, en effet, que dans tous les monuments de la première moitié du moyen âge, les ornements composés d'entrelacs, de rinceaux, de fleurons, d'oves, de perles, etc., sont d'une exécution très-supérieure à celle des animaux, et que ceux-ci, à leur tour, sont en général mieux faits que les hommes, surtout lorsqu'ils appartiennent aux espèces domestiques ou sauvages que l'artiste pouvait avoir journellement sous les yeux.

Les formes étranges des animaux symboliques, représentés sur les faces EF et HA de la balustrade, ne s'expliquent guère qu'en admettant une imitation de quelque étoffe orientale. Les artisans qui fabriquaient ces étoffes étaient probablement moins exercés que les sculpteurs dans l'art du dessin, et d'ailleurs la nature même de leurs ouvrages comportait moins de rigueur dans les contours et plus de caprice dans la composition. L'art oriental semble avoir inspiré également la forme des plantes qui, dans plusieurs dalles du couronnement, occupent les angles inférieurs des tympans : on reconnaît fort bien un palmier sur le côté AB.

Les chapiteaux des colonnettes méritent d'être remarqués pour leurs bonnes proportions et l'exécution très-soignée de leurs sculptures. Leur caractère est tout à fait byzantin; et d'ailleurs, la ressemblance qu'ils offrent entre eux, non moins que la

manière dont ils s'ajustent au reste de la construction, ne permettent pas de supposer qu'ils proviennent de quelque monument plus ancien.

En somme, le baptistère de Caliste, comme l'autel de Pemmone, témoigne qu'au huitième siècle l'art byzantin inspirait exclusivement la sculpture décorative du Nord de l'Italie. L'observation de ce baptistère nous apprend aussi que, sous le régime des barbares, le goût des formes architecturales paraît s'être mieux conservé que la science du dessin. Les proportions des diverses parties de l'édifice sont, en effet, beaucoup plus satisfaisantes que celles des animaux sculptés sur les parois.

BASILIQUE DU SAINT SAUVEUR

A BRESCIA

Description de la basilique. — (Voir les pl. XV et XVI.) — Sur le côté occidental des bâtiments qui formaient l'ancien monastère de Sainte-Julie, se trouvent deux églises placées l'une au bout de l'autre. La première, dédiée à sainte Julie, est toute moderne ; mais la seconde, qui est plus petite et dont le sol occupe un niveau beaucoup plus bas, porte, malgré les mutilations qu'elle a souffertes, le cachet d'une haute antiquité.

Cette église, consacrée au Sauveur, présente la forme d'une basilique à trois nefs. Tout ce qui reste de la construction ancienne consiste dans les murs d'enceinte du levant, du nord et du midi, dans les colonnes avec les arcs en plein cintre qui les réunissent, et dans la confession. La façade, tournée à l'ouest, a été détruite pour faire place au chevet de l'église bâtie par devant, et la longueur de la basilique s'est ainsi trouvée raccourcie : ce fait résulte clairement de la position qu'occupe la première colonne de la file gauche par rapport au nouveau mur de façade[1]. La voûte en berceau de la nef principale, maintenue par des tirants en fer, et les voûtes d'arêtes des bas côtés sont modernes : la faible épaisseur des murs d'enceinte et l'absence de contreforts prouvent que l'édifice était recouvert primitivement par des toitures en charpente. L'abside ancienne a été rasée au niveau du pavé, mais la disposition de la confession montre qu'elle était unique et qu'elle avait une profondeur notablement plus grande que le rayon de son demi-cercle.

Les douze colonnes qui restent dans la nef actuelle ont leurs fûts en marbre ou en granite. Parmi ces fûts, qui paraissent tous provenir d'édifices détruits, ceux des deux dernières colonnes de chaque file, en marbre blanc avec des cannelures, méritent

[1] Cette colonne n'est qu'à $0^{m},60$ du mur. Il paraît qu'il y avait autrefois huit colonnes de chaque côté. « E un' ampia sala quadrilunga, divisa in tre navate da due peristili di otto colonne per ciascuno, comprese le tolte perche dessero luogo a posteriori edificazioni. » — Odorici, *Antichità christiane di Brescia*, p 27.

d'être remarqués : ils présentent vers leur pied, à un mètre environ au-dessus du sol, un rétrécissement brusque de diamètre, au-dessous duquel les cannelures sont munies de baguettes et très-bien sculptées, tandis qu'au-dessus elles sont vides et d'un travail grossier ; en outre, les cannelures de la partie supérieure ne prolongent pas exactement celles du bas. Il semble que ces quatre fûts proviennent de quelque monument antique, et que, par une recherche assez surprenante à l'époque barbare où fut bâtie l'église, on les ait retaillés sur la plus grande partie de leur longueur, soit pour mieux proportionner leur diamètre avec leur nouvelle hauteur, soit afin de les raccorder avec le chapiteau qui devait les surmonter.

Les chapiteaux qui subsistent encore appartiennent à trois types distincts. (Voir pl. XVI.) Il est à remarquer que ceux qui se font vis-à-vis dans les deux files de colonnes, sont semblables. Les deux premiers de la file gauche présentent la forme d'une corbeille évasée, tapissée de feuillages profondément refouillés, dont le profil et la décoration accusent la bonne époque du style byzantin. Le troisième et le quatrième de la file gauche et les deux premiers de la file droite qui leur correspondent, offrent une imitation grossière, dans le goût byzantin, du chapiteau corinthien romain. Le chapiteau suivant de chaque file est orné simplement de petites volutes soutenues par des feuilles sans découpures, et d'une croix dans le milieu. Enfin les quatre derniers, ceux des colonnes cannelées, ont souffert tant de mutilations qu'il est impossible de reconnaître leur forme primitive. La diversité du type des chapiteaux donne à penser qu'au moins plusieurs d'entre eux proviennent de monuments plus anciens.

Les bases, encore plus variées, diffèrent les unes des autres par le profil, par le diamètre et par la hauteur au-dessus du pavé : elles paraissent toutes venir d'édifices détruits.

La confession s'étend sur toute la largeur des trois nefs. Elle se compose de deux parties très-nettement distinguées par le caractère de leur architecture, et situées : la première sous les deux dernières travées des nefs, et la seconde sous l'espace autrefois occupé par l'abside. On y accède par deux escaliers assez larges, symétriquement disposés le long des murs latéraux de la basilique : un petit escalier transversal établissait sans doute une communication directe avec l'ancien chœur.

La partie antérieure de la confession est divisée longitudinalement en neuf nefs, et transversalement en quatre, par vingt-huit supports isolés, très-rapprochés les uns des autres, qui soutiennent de petites voûtes d'arêtes. Deux de ces supports, placés directement au-dessous des dernières colonnes de la basilique, sont formés par de gros

tronçons cannelés entièrement pareils, quant à la sculpture et quant au diamètre, à la partie inférieure des colonnes qu'ils supportent. Peut-être ont-ils été détachés de celles-ci, dont la hauteur primitive se trouvait trop grande, comme cela résulte de leur diamètre ; peut-être proviennent-ils d'autres fragments de l'édifice qui a fourni ces colonnes. Quoi qu'il en soit, l'emploi de ces vigoureux piliers est parfaitement justifié par la charge exceptionnelle qu'ils supportent, et leur existence, nécessairement contemporaine de celle des colonnes de la nef, prouve que, dès le principe, la confession avait la même amplitude qu'à présent. Les autres supports de la partie antérieure de la confession consistent en de légères colonnettes en marbre blanc ou en marbre rouge de Vérone. Sept d'entre eux (ceux teintés en gris pâle sur le plan) ont été transportés avec leurs chapiteaux au musée de Brescia et remplacés par des piliers en pierre.

Les chapiteaux des colonnes dont nous venons de parler sont taillés pour la plupart dans un calcaire blanc, d'un grain fin et compacte ; quelques-uns seulement sont en marbre blanc. Les sculptures qui les décorent méritent d'être remarquées, pour la délicatesse de l'exécution non moins que pour l'élégance et la variété de la composition : elles ont en général pour motifs des feuillages capricieusement enroulés, et les six exemples donnés sur la pl. XVI suffisent à en faire apprécier le caractère. Il n'y avait de figures humaines que sur un petit nombre de chapiteaux, et ce sont précisément ceux-là, qu'à cause de l'intérêt que présentent leurs sujets, on a transportés au musée de Brescia. Nous n'en donnons pas les dessins parce qu'ils offrent, à tout prendre, moins d'originalité que les autres ; mais voici la description sommaire des scènes qu'ils représentent [1] :

Martyre de sainte Julie. — Glorification de sainte Julie. — Martyre de saint Hippolyte. — Conversion par saint Hippolyte de son geôlier Laurent[2].

Un ange avec un sceptre dans la main et un vase sous les pieds[3].

Lutte de Jacob avec l'ange. — Saint Michel Archange, tenant d'une main une croix, et de l'autre une lance, avec laquelle il terrasse le démon.

[1] Les dessins se trouvent dans l'ouvrage de M. Odorici, *Antichità christiane di Brescia.*

[2] Ces quatre sujets occupent les faces d'un chapiteau longuement décrit et commenté par M. Odorici. Les figures qui sont à gauche de sainte Julie glorifiée, représenteraient, suivant cet auteur, la reine Ansa, épouse de Didier roi des Longobards, et fondatrice du monastère du Saint-Sauveur, et ses deux filles, Ansilperge et Ermengarde, dont la première fut abbesse du même monastère. — Odorici, *Ant. christ. di Brescia*, p. 35 et 36.

[3] D'après M. Odorici, cette figure représenterait l'archange saint Michel, et le vase qu'il tient sous ses pieds serait un encensoir, suivant ces paroles des anciens rituels : « *Per intercessionem beati Michælis archangeli stantis ad dexteram altaris incensi.* » — Odorici, *Ant. christ. di Brescia*, p. 36. — Cette interprétation paraît bien hasardée; d'autant que, sur un autre chapiteau, on voit l'archange saint Michel clairement désigné par sa lutte contre le démon.

Symboles des quatre évangélistes[1].

Cerf poursuivi par un chien. — Combat d'un homme contre un lion. — Figures bizarres terminées par des queues de poissons[2].

Les bases des colonnes de la partie antérieure de la confession offrent une grande variété de formes et de proportions ; en général elles sont assez aplaties.

L'abside correspond par sa largeur aux trois nefs du milieu de cette partie antérieure. La nef centrale s'y continue entre quatre piliers carrés, réunis dans le sens longitudinal par des arcs en plein cintre : ces piliers, ainsi que les arcs qu'ils supportent, sont construits en briques. L'abside souterraine n'est pas voûtée, mais recouverte par des dalles en marbre longues et minces, qui s'appuient sur les arcs décrits ci-dessus et sur des pièces transversales en marbre, disposées, comme des poutres, dans les intervalles des arcs et du mur d'enceinte. Les plus longues de ces traverses, situées au droit des deux premiers piliers, sont soutenues en leur milieu par de légères colonnettes carrées en pierre calcaire. Le dessus des dalles qui forment le plafond de l'abside souterraine, et qui servaient en même temps de pavé à l'abside supérieure, se trouve élevé de $0^{m},40$ au-dessus du sol de la nef, de sorte qu'il y avait deux ou trois marches à gravir pour passer de celle-ci dans la tribune. L'abside souterraine recevait le jour par cinq fenêtres à présent bouchées, dont la hauteur au-dessus du pavé prouve que, dès l'époque de sa construction, la confession était profondément enterrée.

La disposition du plafond que nous venons de décrire est assurément très-curieuse et très-originale : elle rappelle le système de couverture des monuments antiques, antérieurement à l'usage des voûtes, et on ne les retrouve dans aucun autre des édifices construits au nord de l'Italie pendant le moyen âge. Les détails de la construction et de la décoration de ce plafond sont représentés sur la pl. XVI. On y remarquera la longueur excessive et inutile de la tablette interposée, en guise de sommier, entre la traverse en marbre et le chapiteau de la colonnette : ce détail trahit la barbarie des constructeurs. La colonnette ressemble beaucoup, quant aux proportions et au caractère du chapiteau, à celle du jubé de Sainte-Marie en Val de Cividale. (Voir pl. XVII et XVIII.) Un autre détail intéressant consiste dans les moulures du bandeau de couronnement et de l'archivolte des arcs longitudinaux, qui sont formées d'un stuc rosé très-résistant : le caractère de ces moulures n'est pas assez nettement déterminé pour permettre de hasarder une date.

[1] Les quatre animaux symboliques occupent les quatre coins d'un chapiteau. Ils sont bien faits et offrent la plus grande analogie de style avec ceux d'un chapiteau de la rotonde de Saint-Thomas, près d'Almenno.

[2] L'une de ces figures est coiffée d'un bonnet phrygien.

Documents historiques. — Date de la construction. — Il résulte d'une donation faite en 759 par Didier, roi des Longobards, et par la reine Ansa son épouse [1], qu'il existait à cette époque, dans l'intérieur de la ville de Brescia, un monastère dédié à saint Michel et à saint Pierre, prince des apôtres, et que ce monastère, fondé par Didier et par Ansa, avait alors pour abbesse la princesse Ansilperge, leur fille.

Une autre donation du 4 octobre 760 commence en ces termes [2] : « *Flavius Desiderius atque Adelchis viri excellentissimi reges, atque precellentissima Ansa regina monasterio Di Salvatoris quod nos Deo auxiliante intra civitatem nostram Brixianem fundavimus et ereximus et superna subveniente misericordia hedificavimus, et sacrate Deo Anselperge abbatisse dilecte filiæ et germane nostræ,* » etc. Ce diplôme, qui concède des biens très-considérables au monastère du Saint-Sauveur, est le premier où il soit fait mention de ce monastère. Didier et Ansa venaient alors de le bâtir; et comme depuis 760 la princesse Ansilperge en fut abbesse, et que d'ailleurs il n'est plus question du monastère dédié à saint Michel et à saint Pierre, tandis que les actes de ventes, de donations et de confirmations de biens abondent pour celui du Saint-Sauveur, il semble très-probable que la première de ces fondations pieuses ait été absorbée dans la seconde. Sans doute, lorsque Didier et Ansa furent montés sur le trône, le monastère de Saint-Michel et de Saint-Pierre, qu'ils avaient bâti avec leur fortune ducale, ne leur parut plus assez digne de leur nouvelle grandeur, ni du rang royal de l'abbesse Ansilperge leur fille; et ils fondèrent alors, sous une nouvelle invocation, un monastère plus riche et plus important.

Dès 763, le monastère du Saint-Sauveur fut soumis directement à l'autorité pontificale. La bulle du pape Paul Ier contient le passage suivant [3] : « *Venerabile monasterium Domini Salvatoris nostri Jesu Christi sito infra civitatem Brixianem quod noviter fundare visa est Ansa excellentissima regina...,* » et plus loin « ... *ut præfatum monasterium Domini Salvatoris cunctaque monasteria cum universis basilicis ad se pertinentibus, quæ a piissimæ reginæ Ansæ* [4] *jure constructa esse noscuntur...* » Non-seulement les termes de cette bulle sont une nouvelle preuve que le monastère fut fondé vers 760, mais ils témoignent aussi de sa splendeur immédiate.

Le monastère du Saint-Sauveur ne tarda point à s'enrichir de reliques précieuses,

[1] Voir Odorici, *Ant. crist. di Brescia*, p. 25; et Troya, *Cod. dipl. long.*, t. IV, part. v, p. 7.

[2] Voir Odorici, *Ant. crist. di Brescia*, p. 25; et Troya, *Cod. dipl. long.*, t. IV, part. v, p. 86.

[3] Troya, *Cod. dipl. long.*, t. IV, part. v, p. 244.

[4] Il semble, d'après cela, que le monastère du Saint-Sauveur ait été fondé plutôt par Ansa que par Didier; mais M. Odorici pense, ce qui est bien possible, que le pape évita de nommer Didier, parce qu'il était alors en querelle avec lui.

comme le montre un diplôme d'Adelchis, fils de Didier, qui se recommande à l'intercession « *de suprascriptorum corpora qua in ipso sancto cenobio humata quiescunt*[1]. » On ne connaît pas l'époque à laquelle les reliques de sainte Julie, vierge et martyre carthaginoise, y furent transportées ; mais ce ne fut guère qu'au commencement du dixième siècle que le culte de cette sainte obtint beaucoup d'honneur à Brescia. C'est en 915 que son nom se trouve uni pour la première fois à celui du Saint-Sauveur pour désigner le monastère. Plus tard, celui-ci fut appelé seulement du nom de Sainte-Julie, et cette dernière dénomination a continué de subsister jusqu'à nos jours[2].

Ainsi qu'on vient de le voir, les documents historiques sont parfaitement explicites sur la date du monastère du Saint-Sauveur, dont ils fixent la construction à l'année 760. Il ne serait pas logique d'en conclure que les parties les plus anciennes de la basilique soient de la même époque : la présomption qui peut exister à cet égard a besoin d'être justifiée par des preuves positives, tirées du caractère même de l'architecture.

Il est certain, tout d'abord, que la basilique du Saint-Sauveur ne saurait être postérieure au huitième siècle : cela résulte de la simplicité des dispositions, du peu de relèvement du pavé de l'abside au-dessus de celui des nefs, de cette circonstance que la confession est profondément enterrée, et même de l'abondance des matériaux précieux, débris d'autres édifices, qui ont servi à la construction et à la décoration. L'architecture des neuvième et dixième siècles est assez connue pour qu'il ne puisse rester aucun doute à cet égard. Mais la basilique ne serait-elle pas antérieure au huitième siècle? Cette supposition, rendue plausible, il faut en convenir, par les caractères d'antiquité qui viennent d'être signalés[3], n'est pas confirmée par l'examen détaillé du monument.

Les chapiteaux byzantins qui surmontent les deux premières colonnes de la file gauche dans la nef principale sont évidemment plus anciens que les autres : il est aussi à remarquer qu'ils se raccordent mal avec les fûts qui les portent. Ces deux observations permettent de conclure qu'ils n'ont pas été faits pour la basilique et qu'ils proviennent d'un monument plus ancien. Comme le profil de ces chapiteaux, ainsi que le caractère de leurs sculptures, ne comporte pas une date plus ancienne que la dernière moitié du sixième siècle, il s'ensuit que la basilique du Saint-Sauveur ne peut avoir été construite que postérieurement à cette époque, c'est-à-dire sous la domination

[1] Troya, *Cod dipl. long.*, t. IV, part. v, p. 551.
[2] Odorici, *Ant. crist. di Brescia*, p. 26.
[3] C'est l'opinion de MM. Sacchi frères. — Sacchi, *Antichità romantiche d'Italia*, p. 101.

des Longobards. Dès lors, il est naturel d'admettre qu'elle a été bâtie en même temps que le monastère. L'examen des autres chapiteaux de la nef vient à l'appui de cette conclusion; car les sculptures qui les décorent paraissent dater d'une époque intermédiaire entre celle de la décadence romaine et celle des premiers monuments du style lombard. Tout bien considéré, la basilique du Saint-Sauveur peut passer à juste titre pour un édifice du milieu du huitième siècle.

Après avoir déterminé l'âge probable de cette basilique, il reste à faire une dernière observation sur les chapiteaux de la partie antérieure de la confession. C'est à tort qu'on les tient en Italie pour des ouvrages du huitième siècle[1] : leur forme est trop élégante et leur composition trop capricieuse pour qu'ils appartiennent à des temps aussi anciens. Évidemment leurs sculptures sont d'une époque toute différente de celle des sculptures des chapiteaux de la nef, et il faudrait ne tenir aucun compte du témoignage de tous les monuments élevés depuis le huitième siècle jusqu'à la fin du douzième pour ne pas reconnaître que les dernières sont de l'époque longobarde, tandis que les premières datent de la période finale du style lombard. Sans doute, la partie antérieure de la confession aura été refaite au douzième siècle.

Indépendamment des considérations artistiques qui viennent d'être exposées, il en est une, purement historique, qui confirme la même conclusion. L'époque à laquelle les reliques de sainte Julie furent transportées au monastère du Saint-Sauveur n'est pas connue : on sait seulement que le culte de cette sainte n'y devint renommé qu'au dixième siècle. Il résulte de là que le chapiteau de la partie antérieure de la confession, où se trouve représenté le martyre de sainte Julie, ne peut être que postérieur à cette époque, et qu'il ne saurait dater, non plus que tous les autres, de la fondation du monastère.

Il peut paraître singulier qu'au milieu du huitième siècle, à une époque où l'architecture religieuse devait être en voie d'éprouver des changements considérables, puisque, moins d'un siècle plus tard, on commençait la construction de Saint-Ambroise de Milan, il ait été élevé, au nord de l'Italie, une véritable basilique romaine, comme celle du Saint-Sauveur. Un pareil fait, qui d'ailleurs peut trouver son explication dans la persistance du type basilical à Rome et dans les environs, voire même jusqu'à

[1] Voir Odorici, *Ant. crist. di Brescia*, p. 53. — M. Odorici cite à l'appui de son opinion une lettre du comte Cordero di San Quintino, où on lit le passage suivant : « Io non conosco altra scultura in Italia che possa credersi propria del tempo dei Longobardi, ornata di figure umane di alto rilievo, se non alcuni dei capitelli che erano altra volta nella confessione de loro San Salvatore. »

Lucques[1], prouve combien il faut se garder des principes absolus, si l'on prétend faire l'étude consciencieuse de l'architecture d'une contrée. Il montre que la transformation progressive de l'art, comme celle de toutes les choses humaines, n'est pas exempte de ces retours vers le passé, dont il est si difficile plus tard de donner la cause certaine, ou même une raison probable.

[1] La basilique de Saint-Michel de Lucques a été bâtie au huitième siècle. — Voir Cordero di San Quintino, *Dell' italiana architettura durante la dominazione longobarda*, p. 258 du mémoire inséré dans les *Commentaires de l'Athénée de Brescia* pour l'année 1828.

SAINTE-MARIE EN VAL DE CIVIDALE

La petite église de Santa Maria in Valle, ou Sainte-Marie en Val, sert de chapelle à un monastère, dans les bâtiments duquel elle se trouve enclavée. Cet édifice, qui est fort ancien, a conservé, par un rare privilége, le cachet de l'époque reculée à laquelle il remonte : on dirait que, caché dans une ville depuis longtemps déchue, il y a été oublié par le temps et par les hommes.

Une partie de son architecture appartient à la fin de l'époque longobarde, mais la masse principale de la construction est beaucoup plus ancienne ; et, au point de vue de notre étude, l'église de Sainte-Marie en Val offre plus d'intérêt par le caractère de sa décoration, que par l'ensemble de ses dispositions. Les planches XVII et XVIII donnent le plan, la coupe, la vue intérieure et les détails les plus remarquables de cette église.

Description de l'ensemble. — L'édifice se compose d'une salle carrée de 6^m^,25 de côté, qui forme la nef, et d'une tribune de même largeur et de 3^m^,85 de profondeur, divisée en trois compartiments par quatre colonnes et deux piliers à section rectangulaire : une voûte d'arêtes recouvre la nef, tandis que les trois compartiments de la tribune sont voûtés en berceau. Deux portes, ouvertes, l'une au milieu du mur de façade, et l'autre sur le côté droit de la tribune, donnent accès dans l'intérieur de l'église. La nef était éclairée par cinq fenêtres en plein cintre, dont une sur le mur de façade, au-dessus de la porte, et deux sur chacun des murs latéraux du nord et du midi. Ces fenêtres ont leur pied à la hauteur du plan de naissance des voûtes : trois d'entre elles sont à présent bouchées. Chacun des compartiments de la tribune reçoit directement la lumière par une fenêtre également en plein cintre, et un peu plus petite que celles de la nef.

Le pavé de la tribune est relevé, de la hauteur de quatre marches, au-dessus de celui de la nef. L'un et l'autre sont en marbre ; mais le dernier se fait particulièrement re-

marquer par un carrelage mosaïqué, disposé sur le passage qui va de la porte principale à la tribune. Ce carrelage, formé de carreaux hexagones en marbre noir ou violet et de petits carreaux triangulaires en marbre blanc, est interrompu par une grande dalle circulaire en marbre blanc, placée au centre du carré de la nef.

Les murs d'enceinte de la nef ont leur parement extérieur en pierre et leur parement intérieur en brique : ce dernier était autrefois revêtu par un placage en marbre, dont on voit encore des restes au pied des murs, derrière les stalles.

Époque de la construction. — La salle carrée qui forme la nef de Sainte-Marie en Val est évidemment une construction romaine. Il suffit d'observer l'ensemble de la structure, la forme des voûtes et la façon du pavé, pour n'en pouvoir pas douter. Les quatre murs de l'enceinte étaient autrefois percés, ou seulement évidés jusqu'à une certaine profondeur, par quatre larges arcs en plein cintre, dont les traces sont encore très-apparentes sur les anciennes murailles du nord, de l'ouest et du midi. Il paraît que cette construction romaine aurait été un temple.

Que ce temple ait été, ou non, converti en église pendant les premiers siècles de l'ère chrétienne, c'est ce qu'il importe peu de connaître ; mais ce qui intéresse bien davantage, c'est de savoir, par le témoignage d'une ancienne chronique, que la construction de la tribune et la décoration intérieure du mur de façade remontent au milieu du huitième siècle. Cette chronique rapporte que, vers l'époque de la conquête de l'Italie par les Franks, Piltrude, femme du duc de Frioul, fonda le monastère de Sainte-Marie en Val, pour y réunir des religieuses qui habitaient auparavant à quelque distance de Cividale. En même temps, la pieuse duchesse augmenta l'église d'un chœur, divisé en trois compartiments, et fit construire la porte d'entrée, ornée d'une guirlande en stuc et surmontée de six statues également en stuc [1].

Nous allons décrire et étudier successivement les détails du chœur, ceux de la nef et ceux du mur de façade.

Détails du chœur. — On a déjà dit que le pavé du chœur se trouve relevé de la hauteur de quatre marches au-dessus du sol de la nef. Il est probable qu'il n'y avait primi-

[1] Ces renseignements historiques m'ont été fournis par Mgr Laurent d'Orlandi, chanoine de l'église collégiale de Cividale, qui a bien voulu me faire présent de la brochure publiée par lui sous ce titre : *Il tempietto di Santa Maria in Valle di Cividale del Friuli*. Udine, 1858. — Mgr d'Orlandi s'est servi, pour faire ce travail, d'un ouvrage devenu très-rare, qu'a publié en 1807 le chanoine comte Michele della Torre Valsassina. — La chronique qui fait mention de l'agrandissement et de l'embellissement de l'église est rapportée par Niccoletti et par le P. Zancarolli. Ces travaux auraient été exécutés vers 762.

tivement qu'une différence de niveau d'une seule marche, à en juger par l'enfouissement des bases des colonnes et par celui d'un ancien sarcophage, placé dans le chœur et qui, d'après la tradition, renfermerait les restes de la duchesse Piltrude et de ses trois fils. Les dalles en marbre blanc du pavé proviennent sans doute du revêtement des murailles.

Les six piliers de la tribune, ainsi que les architraves qui les unissent, sont en marbre blanc uni ou veiné, et ces pièces paraissent toutes provenir d'édifices plus anciens. Cependant il se pourrait que les quatre chapiteaux des colonnes, sculptés dans le goût byzantin, eussent été faits pour le chœur : en comparant ces chapiteaux à ceux du baptistère de Caliste, on reconnaîtra que cette conjecture n'a rien d'invraisemblable. Il est à remarquer que les deux colonnes antérieures sont d'un diamètre plus fort que celles qui les suivent et qu'elles en sont très-rapprochées ; mais ces irrégularités s'expliquent tout naturellement par ce fait, que les colonnes antérieures ont à porter le mur de l'ancienne construction, tandis que les deux autres colonnes soutiennent, avec les piliers du fond, les petites voûtes en berceau de la tribune.

Le chœur se trouve séparé de la nef par un jubé fort simple, qui se compose d'une balustrade en marbre et d'une traverse en bois, soutenue par deux légères colonnettes : entre ces dernières, une ouverture est ménagée dans la balustrade. Sans doute, la séparation du chœur et de la nef était autrefois complétée par des rideaux suspendus à la traverse supérieure. Celle-ci a été renouvelée à une époque assez récente, en même temps que la chaire et l'escalier, disposés dans le compartiment de gauche de la tribune[1]. Il est intéressant de rapprocher les colonnettes du jubé de Sainte-Marie en Val de celles de la confession de la basilique du Saint-Sauveur, dont le caractère est tout à fait le même.

En somme, le chœur de Sainte-Marie en Val, adossé contre une construction romaine et formé, quant à ses parties les plus caractéristiques, de fragments d'édifices détruits, ne porte l'empreinte d'aucun style original. Il n'offre d'intéressant que sa distribution en trois compartiments voûtés, qui, du reste, pourrait bien tenir à la facilité qu'ont eu les constructeurs d'employer des colonnes et des architraves anciennes.

Détails de la nef. — Vers le milieu de la nef s'élève une petite colonnette byzan-

[1] Il est probable que cette chaire et son escalier ont une origine très-ancienne, car il se rattache à l'escalier une pratique de dévotion qui n'a pu prendre naissance qu'à une époque reculée : les religieuses du couvent en montent les marches à genoux, en mémoire de l'escalier que monta Jésus-Christ au prétoire de Pilate.

tine en marbre blanc, portée sur un socle carré, également en marbre. Le dallage mosaïqué a été régulièrement coupé pour faire place à cette colonnette et à son socle, qui remplissent actuellement l'office de lutrin, et paraissent avoir eu, dès le principe, la même destination.

Les stalles en bois, disposées contre les murailles, sur trois côtés de la nef, sont fort anciennes, puisqu'on y voit les armoiries de la famille della Torre, sculptées en 1371 par les soins de l'abbesse Marguerite[1]. Le détail de la planche 17 suffit à donner une idée de la décoration de ces stalles, qui ne sont pas moins remarquables par le fini du travail que par le caractère artistique des sculptures. Elles contribuent pour beaucoup à l'effet si pittoresque de l'intérieur de l'église, comme on peut s'en convaincre en jetant les yeux sur le dessin de la planche 18.

Détails du mur de façade. — La même planche donne la vue d'ensemble et les détails de la décoration intérieure du mur de façade. Sauf le linteau de la porte d'entrée, formé par un gros bloc de marbre, toute cette décoration est en stuc. Elle se compose : du linteau de la porte d'entrée; d'une riche et large guirlande circulaire, qui surmonte et encadre cette porte ; de deux bandeaux horizontaux, situés, l'un au-dessous, et l'autre au-dessus de l'espace où sont logées les fenêtres ; de l'archivolte, portée par deux colonnettes engagées, qui décore la fenêtre, à présent bouchée, du mur de façade; enfin, de six statues de grandeur naturelle, disposées de part et d'autre de la fenêtre susdite, dans l'intervalle des deux bandeaux horizontaux.

Le linteau de la porte d'entrée est orné de fines sculptures, à reliefs méplats et très-peu saillants, qui ressemblent beaucoup, pour la façon, à celles de l'autel de Pemmone et du baptistère de Caliste.

Toute la décoration en stuc est très-largement exécutée. La guirlande de la porte d'entrée surtout produit un excellent effet, grâce à la vigueur des reliefs, qui font valoir l'élégance et la richesse de l'ornementation. De petites ampoules de verre, au col allongé et à reflets irisés, ornaient le milieu des rosettes. Il n'en reste plus à présent qu'un très-petit nombre. La guirlande était autrefois soutenue par des colonnes engagées, surmontées de chapiteaux. Les traces de ceux-ci existent encore, et l'on voit qu'ils furent détruits, ainsi que les colonnes, pour faire place aux stalles en bois disposées postérieurement contre les murs.

[1] Voir *Il tempietto di Santa Maria in valle di Cividale del Friuli*, par Mgr d'Orlandi, p. 14.

Les statues passent pour représenter les saintes Anastasie, Agape, Chionie et Irène et les saints Grisogone et Zoïle[1]. Par leurs formes allongées, elles se rapprochent beaucoup des figures représentées sur les mosaïques byzantines. Elles sont en même temps remarquables par la correction du dessin et la noblesse du caractère.

Il est possible que la décoration intérieure du mur de façade ait été répétée autrefois sur les trois autres murailles de la nef. Ce qui tendrait à le faire croire, c'est que le bandeau horizontal, situé au-dessous des statues, fait retour sur les murs latéraux.

Les sculptures en stuc de Sainte-Marie en Val sont, en somme, fort au-dessus des ouvrages décoratifs exécutés pendant la première moitié du huitième siècle, dans la ville même de Cividale, tels que l'autel de Pemmone et le baptistère de Caliste. De là peuvent naître des doutes sur l'authenticité de la chronique qui fixe aux environs de l'année 760 la date des embellissements de Sainte-Marie en Val; mais, comme vers la même époque les violences des Iconoclastes chassèrent de Grèce en Italie un grand nombre d'artistes, on explique facilement par l'arrivée à Cividale de quelque sculpteur byzantin, le mérite exceptionnel de la décoration que nous venons d'étudier.

[1] Voir la brochure de monseigneur d'Orlandi, p. 11.

SAINT-PIERRE DE CIVATE

La petite église de Saint-Pierre de Civate est située au fond d'une gorge sauvage, à peu près à mi-hauteur de la montagne dite les *Cornes de Canzo*, qui sépare le territoire de la Brianza de celui de la Valassina, vers l'extrémité sud-est du lac de Côme. Pour y parvenir, le voyageur quitte au village de Civate la route de Côme à Lecco et, suivant un sentier aride et rocailleux, il atteint au bout d'une heure environ d'une marche très-pénible, la plate-forme où est bâtie l'église.

Un petit édifice, formé d'une salle carrée élargie sur trois faces par des hémicycles et, du côté de l'ouest, par un vestibule rectangulaire, attire d'abord son attention. C'était sans doute le baptistère, si l'on en juge par l'emplacement, par les dimensions et surtout par la disposition du plan, qui rappelle ceux des baptistères de Gravedona et de Saint-Vincent de Galliano. Cette construction, qui sert aujourd'hui de grenier à fourrage, est désignée dans le pays sous le nom de chapelle de Saint-Benoît. Elle semble dater du onzième ou même du douzième siècle[1]. Les hémicycles sont voûtés en cul-de-four, et le vestibule est recouvert par une voûte d'arête. Une toiture en charpente abrite la salle centrale, qui, suivant toute apparence, ne fut jamais voûtée.

Le monument principal, dont nous allons faire l'étude, servait d'église à un monastère de bénédictins. On y monte par un grand escalier qui aboutit sous un auvent rustique; et, grâce à cet immense perron, aux ruines des bâtiments de l'ancien monastère et surtout à l'admirable paysage qu'on découvre de cette position élevée, l'église de Saint-Pierre produit un effet des plus pittoresques.

Renseignements historiques. — On attribue généralement la construction de Saint-Pierre de Civate au roi longobard Didier, qui aurait bâti cette église et le monastère

[1] Cependant MM. Sacchi frères la disent antérieure à l'époque du roi Didier. — *Antichità romantiche d'Italia*, p. 98. Cette opinion ne soutient pas l'examen.

attenant, en reconnaissance de la guérison de son fils devenu aveugle à la suite d'un accident de chasse[1]. Encore de nos jours, les pèlerins ont coutume de se laver les yeux avec l'eau d'une fontaine voisine[2]. On montre aussi, renfermées dans un charmant ostensoir du quatorzième siècle, deux grosses clefs que le pape Adrien aurait envoyées à Didier pendant une des courtes trêves qui permirent à ces deux souverains d'avoir des relations amicales[3].

Le plus ancien document qui fasse mention du monastère de Saint-Pierre de Civate, est une sentence rendue en 927, pour ordonner la restitution à ce monastère d'une terre donnée autrefois à l'abbé Dagibert, par un Franc du nom d'Adalgise, et usurpée depuis par un certain Giselbert[4]. Il résulte de cette pièce que, dès la fin du neuvième siècle, il existait auprès de Civate un monastère dédié à saint Pierre. Or, le couvent ainsi désigné ne peut avoir été que celui dont les ruines entourent l'église bâtie sur la montagne; et, puisqu'il existait dès la fin du neuvième siècle, le témoignage des chroniqueurs qui attribuent sa fondation au roi Didier mérite assez de confiance. Vers le commencement du onzième siècle, le monastère de Saint-Pierre changea de nom et fut placé sous l'invocation de saint Calocère, après la translation des reliques de ce saint martyr d'Albenga à Civate. Déjà l'abbaye était riche et puissante, et les moines, fatigués sans doute d'habiter une solitude aussi aride et aussi difficilement accessible que celle où était située l'église de Saint-Pierre, se fixèrent autour de l'église de Saint-Calocère, bâtie au pied de la montagne, dans le bourg même de Civate[5]. Cependant ils ne délaissèrent pas entièrement leur ancien sanctuaire, car divers travaux de changement ou d'embellissement y furent exécutés par la suite : probablement quelques religieux continuèrent à y résider.

[1] Plusieurs chroniqueurs racontent ainsi l'histoire de la fondation de Saint-Pierre de Civate. —Voir le chapitre sixième de l'intéressant ouvrage publié par M. l'abbé Giacinto Longoni sous le titre de *Memorie storiche della chiesa ed abbazia di san Pietro al Monte*, etc. Milano, 1850.

[2] G. Longoni, *Memorie storiche di san Pietro al Monte*, p. 38, note 2.

[3] Ces clefs ne se donnaient qu'aux rois et aux personnages très-importants, comme nous l'apprennent les lettres de saint Grégoire le Grand, et il paraît que l'usage de ce genre de cadeau ne s'est pas prolongé au delà du huitième siècle.—Je tiens ce renseignement de feu M. l'abbé Giov. Dozio, conservateur de la bibliothèque ambroisienne, que la mort a malheureusement surpris au milieu de ses belles études sur les anciens monuments de la Lombardie et notamment sur Saint-Pierre de Civate. Puisque j'ai l'occasion de citer le nom de M. l'abbé Dozio, qu'il me soit permis de rendre hommage à la mémoire de ce savant, dont l'extrême obligeance, l'érudition profonde et éclairée étaient tout à la disposition des étrangers qui venaient faire des recherches à la bibliothèque ambroisienne. Je lui dois, pour ma part, une bien vive reconnaissance pour les services qu'il m'a rendus et la bienveillance qu'il ne s'est jamais lassé de me témoigner.

[4] G. Longoni, *Mem. stor. di san Pietro al Monte*, p. 43 et 44.

[5] G. Longoni, *Mem. stor. di san Pietro al Monte*, p. 47 et suiv.

Description de l'église. — L'église de Saint-Pierre de Civate se compose actuellement (voir pl. XIX), d'une salle de 21^{m},60 de longueur sur 8^{m} de largeur, couverte en charpente et terminée par deux hémicycles voûtés, dont l'un, à l'ouest, fait l'office d'abside, tandis que l'autre, à l'est, contient la porte d'entrée principale, flanquée de deux niches. Par suite de la déclivité de la montagne, le pavé se trouve relevé de la hauteur de cinq marches du côté de l'ouest, sur un tiers environ de la longueur de la nef. Un autel surmonté d'un ciborium est placé en haut de ces gradins, tout contre le dernier ; et le prêtre, en célébrant la messe, regarde le peuple en même temps qu'il est tourné vers l'orient. Deux portes sont pratiquées dans les murs latéraux, au pied de l'escalier qui divise la nef en deux paliers ; celle du nord communiquant avec l'extérieur, et celle du midi donnant accès dans un petit campanile, bâti après coup contre l'église. Une crypte assez spacieuse et entièrement hors de terre, grâce à la pente du sol, s'étend sous l'extrémité orientale de l'édifice. On y descend par un escalier de vingt marches ; et six colonnes, rangées sur deux files, la divisent en trois nefs dans le sens de la longueur. Des pilastres engagés dans les murs d'enceinte soutiennent avec ces colonnes les retombées des arcs cintrés et des voûtes d'arête qui recouvrent la confession.

Toute la constuction est exécutée en moellons petits et grossiers, posés à plein bain de mortier, sans éclats de pierre pour les caler. Ces moellons proviennent des roches voisines, et le mortier qui les relie a pris une dureté extrême. Le campanile, ajouté à une époque assez récente, est bâti avec les mêmes matériaux ; mais la maçonnerie de ce clocher diffère de celle de l'église en ce que les lits de mortier sont moins épais et bourrés d'éclats de pierre.

On voit par les explications précédentes que les dispositions d'ensemble de Saint-Pierre de Civate sont d'une très-grande simplicité. Il n'y a d'original dans le plan de cette église que les deux hémicycles par lesquels elle se termine et l'arrangement assez recherché de l'hémicycle où est percée la porte principale ; mais il est facile de reconnaître que ces dispositions exceptionnelles résultent de changements apportés à la construction primitive.

Construction postérieure de l'abside occidentale. — Plan restitué de l'édifice. — La division de l'hémicycle oriental en trois compartiments, marquée par trois arcatures comprises sous un grand arc, les niches qui terminent les deux compartiments latéraux, la position de cet hémicycle à l'est du monument, au-dessus de la confession,

donnent à penser que l'abside était autrefois située de ce côté et que la porte principale se trouvait à l'extrémité opposée. Cette supposition paraît confirmée par l'observation des détails de la construction; car, tandis que l'hémicycle oriental se raccorde exactement avec les murs latéraux et que les petits pilastres de la décoration extérieure continuent de régner tout autour de sa paroi, l'hémicycle occidental, assez peu lié aux murailles d'enceinte, n'offre pas de pilastres extérieurs[1]. Il est donc probable qu'il fût bâti après coup. Il est vrai que la corniche de couronnement reproduit exactement celle des autres parties de la construction (voir sur la pl. XX); mais, comme les petits arcs dont elle se compose furent en usage pendant toute la période lombarde, et que les matériaux employés à Saint-Pierre de Civate ne comportaient de recherche, ni dans la forme, ni dans l'exécution, on ne peut rien conclure de cette similitude contre la conjecture précédemment émise.

La planche XIX donne, avec le plan actuel de l'église, son plan restitué; et la comparaison de ces deux plans justifie, mieux qu'aucune explication, les dispositions adoptées pour le dernier. Soit qu'on ait voulu, pour plus de commodité, ouvrir l'entrée de l'église sur la plate-forme où aboutit le chemin d'accès, soit qu'on ait obéi à quelque autre convenance, on se sera décidé à construire une nouvelle abside et à percer au milieu de l'ancienne la porte principale. C'est à l'époque de ce changement qu'a dû être établi le ciborium qui abrite l'autel, et nous verrons, en effet, que cet ouvrage date seulement du douzième siècle, ou tout au plus de la fin du onzième.

Caractère de l'architecture. — Si l'on considère le plan restitué de Saint-Pierre de Civate, on reconnaît que cet édifice peut fort bien remonter, comme le racontent les anciennes chroniques, au temps du roi Didier. Le chœur de Sainte-Marie en Val, de Cividale, construit dans la seconde moitié du huitième siècle, offre aussi cette division en trois compartiments et ces trois arcatures, soutenues par des colonnes, qu'on observe dans l'ancienne abside de Saint-Pierre. On peut alléguer encore en faveur de l'origine longobarde du monument actuel, qu'en raison même de sa situation dans un lieu désert et de la translation du monastère au pied de la montagne dès le onzième siècle, il n'a pas été exposé à subir de reconstruction.

De ce qu'on est fondé à lui assigner pour date les dernières années de la domination longobarde, il résulte qu'à cette époque on aurait déjà fait usage, au moins pour la

[1] Il n'y en a pas non plus sur la partie du mur septentrional voisine de cet hémicycle, mais ls paraissent avoir été taillés sur ce point lors de la construction d'un bâtiment jadis accolé à l'église et maintenant détruit.

décoration extérieure des édifices, de petits pilastres très-élancés et très-peu saillants, destinés à relier la corniche avec le soubassement. Cette observation est interéssante, et le fait auquel elle se rapporte n'offre d'ailleurs rien qui doive surprendre, puisqu'on trouve le même motif d'ornementation sur le pourtour de la grande coupole de la rotonde de Brescia, dont la construction remonte certainement à la fin du huitième siècle ou au commencement du neuvième.

Description de la décoration en stuc. — Il nous reste encore, pour achever l'étude de Saint-Pierre de Civate, à examiner la décoration intérieure, composée de moulures en stuc. L'usage exclusif de cette matière tient sans doute à ce que la roche qu'on avait sous la main n'était pas susceptible de recevoir des sculptures, et à ce que les difficultés de transport ont empêché d'amener des pierres d'une meilleure qualité. Les chapiteaux, fûts et bases des colonnes, tant de l'étage supérieur que de la crypte, sont formés de blocs de granit grossièrement taillés et recouverts de stuc.

La coupe AB (pl. XIX), montre l'ensemble de la décoration des arcatures placées au-devant de l'hémicycle oriental, et la planche XX donne le détail du chapiteau, des archivoltes et de la frise de couronnement. Elle donne aussi les dessins de trois dalles d'appui, dont les deux premières séparent les compartiments de l'ancienne abside, et la troisième forme parapet à l'entrée de l'escalier qui descend à la confession.

Les ornements des archivoltes et de la frise de couronnement, vigoureusement accusés par des reliefs très-prononcés, méritent d'être remarqués pour la délicatesse et l'originalité de leur composition. Il faut les compter parmi les meilleurs morceaux de la sculpture lombarde et, grâce à leur élégance non moins qu'au parti général de la décoration, l'ancienne abside, vue de l'intérieur de l'église, produit un excellent effet.

Le griffon et la chimère, tracés en creux sur le parement des dalles de séparation qui se trouvent situées en arrière des colonnes cannelées en spirale, sont d'un dessin très-large et d'un beau caractère. La chimère, avec ses trois têtes de lion, de bouc et de serpent, dont la première occupe sa place naturelle, la seconde est entée sur le milieu du corps et la troisième termine la queue, ressemble exactement à un monstre de même espèce, sculpté sur le parapet de la chaire de Saint-Ambroise de Milan. (Voir pl. XXXVI). Le type de cet animal fantastique pourrait bien avoir une origine païenne, car la belle chimère en bronze du musée de Florence en fournit un exemple qui remonte à l'antiquité.

Sur le garde-corps de l'entrée de la confession sont dessinés trois panneaux où l'on

voit différents animaux parmi des feuillages entrelacés de la manière la plus capricieuse. Le panneau le plus rapproché du premier gradin de l'escalier (voir pl. XX), contient deux monstres ailés, des espèces d'hippocampes, qui dévorent des poissons. Le panneau suivant est occupé par deux lions. Enfin, dans le troisième, qui fait retour jusqu'au mur d'enceinte, se trouvent un lion et un griffon. L'encadrement de ces trois panneaux se compose d'une guirlande bien souvent reproduite par les sculpteurs lombards sur les montants et les archivoltes des portes ou des fenêtres. Celle qui encadre les dalles où sont figurés le griffon et la chimère est aussi un motif favori de l'ornementation lombarde.

Le ciborium ressemble entièrement à celui de Saint-Ambroise de Milan. (Voir pour les dessins de ce dernier les pl. XXVIII et XXXIV). Toute sa décoration est exécutée en stuc, sauf quelques fragments de moulures, restaurés avec un mortier blanc et sans consistance. Chacune des quatre faces, terminée en triangle, est encadrée par des bordures de feuillages, disposées autour de l'archivolte, contre les montants verticaux et le long des rampants. Comme au ciborium de Saint-Ambroise, les extrémités de ceux-ci sont ornées de palmettes, et des colonnettes amortissent les angles vifs de l'intersection des faces. Aux quatre coins, sur les saillies des chapiteaux qui surmontent les colonnes de soutien, se dressent les bustes des quatre animaux, symboles des évangélistes. Ces bustes, ainsi que les chapiteaux où ils s'appuient, ont été refaits à une époque récente.

Les sujets de composition qui occupent les faces du ciborium sont les suivants : « Sur le côté qui regarde l'orient, Jésus-Christ sur la croix, entre la Vierge et saint Jean. — Au nord, la Résurrection, exprimée par l'Ange, assis sur le Sépulcre, et annonçant aux saintes femmes que celui dont elles viennent embaumer le corps a quitté sa tombe. Deux soldats armés de boucliers paraissent au second plan. — Au midi, Jésus-Christ dans une auréole soutenue par deux anges, ce qui représente sans doute l'Ascension. — Enfin, au couchant, le Sauveur assis sur un trône, avec la colombe au-dessus de sa tête, remet les clefs à saint Pierre et le livre à saint Paul. Une composition absolument pareille, à cela près que la colombe fait défaut, décore la face occidentale du ciborium de Saint-Ambroise de Milan.

Les moulures en stuc de la confession se composent des chapiteaux des colonnes et de divers sujets décoratifs disposés contre la paroi de l'hémicycle dans les trois arcatures du fond[1]. Les chapiteaux des supports isolés ressemblent beaucoup à ceux de

[1] Ces moulures n'ont pas été reproduites sur le dessin de la coupe AB, parce qu'en raison de l'échelle de ce dessin elles y auraient introduit de la confusion.

l'étage supérieur (voir pl. XX), et il en est de même pour le chapiteau du pilastre qui correspond à l'extrémité de chaque file de colonnes. Sur les montants de ces pilastres on retrouve une guirlande toute pareille à celle qui orne les panneaux du garde-corps placé à l'entrée de la confession.

Un bandeau horizontal, orné de feuilles découpées en forme de palmettes, règne à la hauteur du pied des chapiteaux, contre la paroi de l'arcature du milieu. Il se prolonge dans les deux arcatures voisines et contourne, en manière d'archivolte, les ébrasements des fenêtres comprises sous ces arcatures. Dans le compartiment du fond, entre le dessus de l'autel et le bandeau horizontal, se trouve représentée la Passion du Christ et, au-dessus du bandeau, dans le demi-cercle limité par l'arc formeret qui réunit les deux pilastres, on voit une scène assez compliquée, figurant une résurrection. Au milieu, le corps du défunt est étendu sur un lit, tandis que deux anges emportent son âme, sous la forme d'une tête nimbée. A droite, le Sauveur, désigné par un nimbe crucifère, étend le bras pour commander au mort de se lever et de marcher. Il est accompagné de trois anges, et de l'autre côté du tableau, six personnages nimbés assistent au miracle. Les têtes des anges sont aussi entourées de nimbes.

Le cintre de l'arcature, située à gauche de l'autel, est occupé par des images de monuments et par deux personnages, une femme et un homme, dont le dernier, à la tête nimbée, paraît offrir un sacrifice. Une inscription, tracée immédiatement sous l'arc cintré, se continue à la même place dans l'arcature placée à droite de l'autel où, du reste, il n'y a pas d'autre décoration que le bandeau déjà mentionné. Les deux premiers vers de cette inscription se lisent dans l'arcature de gauche et le troisième est gravé dans l'arcature de droite.

SVPPLEAVTVETERĒN̄VENITSOLVERELEGEM
FILIVSECCEDĪIPSOLVENSMVNERALEGIS

TERRITHINCHOSTIS FVGIAT CVSTODIBVS ISTIS

Composition du stuc. — Caractère et date des sculptures. — Toutes les sculptures de Saint-Pierre de Civate datent certainement de la même époque, car le stuc dont elles sont formées offre partout la même apparence et la même composition. C'est du plâtre presque pur, coloré en rose pâle, naturellement ou artificiellement, par de l'oxyde de

fer ou de la brique rouge pilée très-fin[1]. Ce stuc, qui est très-dur, a parfaitement résisté à l'action du temps ; ses arêtes n'ont rien perdu de leur vivacité.

Il serait difficile d'assigner une date aux moulures de Saint-Pierre de Civate, en se guidant d'après le caractère des ornements dessinés sur la planche XX. Il est à remarquer, en effet, que le chapiteau, la frise et les archivoltes qui décorent avec tant d'élégance le devant de l'ancienne abside et portent à un si haut degré l'empreinte du goût byzantin, ne ressemblent à aucun des motifs usités au nord de l'Italie depuis le huitième siècle jusqu'au douzième. La même observation doit s'appliquer aux deux animaux fantastiques, gravés sur les dalles de séparation des trois compartiments de cette abside. On les prendrait volontiers, à voir leur tournure, pour des productions de l'art oriental.

Les sculptures du garde-corps, placé à l'entrée de la confession, se rattachent davantage au système d'ornementation des monuments lombards, dont l'un des traits

[1] M. l'ingénieur Durand-Claye, chargé du laboratoire de l'École des ponts et chaussées, a bien voulu déterminer la composition de deux échantillons de ce stuc pris, le premier (n° 1), à l'une des figures qui décorent l'arcature du fond de la confession, et le second (n° 2), à l'un des chapiteaux de la confession. Je donne ci-dessous les résultats qu'il a obtenus en y joignant ceux de l'analyse d'un autre morceau de stuc détaché des moulures de l'abside souterraine de la basilique du Saint-Sauveur à Brescia. Je venais de publier la description de ce dernier monument, quand j'ai rapporté d'Italie, au mois d'octobre 1865, l'échantillon analysé par M. Durand-Claye. Il offre, à peu de chose près, la même apparence et la même composition que ceux des moulures de Saint-Pierre de Civate.

	Stuc de Saint-Pierre de Civate. N° 1.	Stuc de Saint-Pierre de Civate. N° 2.	Stuc de la basilique du St-Sauveur à Brescia.
Résidu insoluble dans les réactifs	0,85	1,00	1,20
Alumine et peroxyde de fer	0,70	0,10	0,40
Chaux	31,55	33,50	32,45
Acide sulfurique	42,60	43,00	44,45
Acide carbonique	1,60	1,70	0,50
Eeau, perte, produits non dosés	22,70	20,70	21,00
	100,00	100,00	100,00

Les résultats consignés au tableau ci-dessus peuvent se mettre sous la forme suivante :

	Stuc de Saint-Pierre de Civate. N° 1.	Stuc de Saint-Pierre de Civate. N° 2.	Stuc de la basilique du St Sauveur à Brescia.
Plâtre (sulfate de chaux à deux équivalents d'eau)	91,59	92,45	95,57
Carbonate de chaux	3,64	3,86	1,14
Chaux libre	0,37	1,24	0,70
Alumine et peroxyde de fer	1,55	1,10	1,60
Eau, perte, produits non dosés	2,85	1,35	0,99
	100,00	100,00	100,00

Déjà, en 1862, M. l'ingénieur Mangon, directeur du laboratoire de l'École des ponts et chaussées, avait eu l'obligeance de faire, à ma demande, l'analyse d'un fragment de stuc pris à l'un des chapiteaux de la confession de Saint-Pierre de Civate. Voici la conclusion de ses recherches, qui ont donné le même résultat que les expériences de M. Durand-Claye : « Le produit analysé n'est donc autre chose qu'un mortier de plâtre fin coloré naturellement ou artificiellement par un peu d'oxyde de fer pur ou à l'état de brique rouge pilée très-fin. »

les mieux caractérisés consiste dans la profusion des feuillages capricieusement enroulés ; mais cet ouvrage est aussi trop singulier pour servir à bien fixer une date.

Heureusement, les figures du ciborium et de la confession permettent de lever l'incertitude. Le choix et la mise en action de plusieurs sujets, les attitudes et le modelé des personnages, accusent franchement la fin du style lombard. Ainsi, les scènes de la Passion et de la Résurrection, représentées sur deux des faces du ciborium, sont traitées d'une manière simple et naturelle, contrairement aux anciennes traditions qui, surtout dans la décoration monumentale, avaient habitué les artistes à n'exprimer que par des symboles ces deux mystères de la religion chrétienne. Et, comme cette réserve paraît avoir duré fort longtemps en Lombardie, puisqu'on ne remarque pas d'exemple de son abandon dans les églises antérieures au douzième siècle, il en résulte que les moulures en stuc de Saint-Pierre de Civate ne remonteraient pas au delà de cette dernière époque. Cette opinion est confirmée d'ailleurs par l'examen des figures, où l'on ne retrouve presque plus ces formes convenues et traditionnelles dont l'influence de l'école byzantine avait conservé l'usage. Il y a autant de naturel dans les poses et dans les expressions des personnages que dans la composition des sujets.

De pareils indices ne sauraient induire en erreur, et malgré le cachet byzantin très-original d'une partie des moulures en stuc de Saint-Pierre de Civate, il faut se ranger à l'opinion que ces moulures datent du douzième siècle ou, tout au plus, de la fin du onzième. Le contraste, dans un ouvrage exécuté d'un seul jet, du caractère des ornements de l'ancienne abside avec celui des figures du ciborium et de la confession, ne peut s'être produit qu'à l'époque de transition dont nous venons d'indiquer les limites.

NOTE

SUR LES ANCIENNES PEINTURES DE SAINT-PIERRE DE CIVATE

On voyait, il y a quelques années, sur les murs de l'église, des peintures fort anciennes et très-intéressantes, représentant des sujets symboliques. Elles viennent malheureusement d'être couvertes de badigeon, de sorte que je n'ai pu juger de leur caractère. Voici la description qu'en donne M. l'abbé Dozio.

« La voûte de ce péristyle intérieur (l'hémicycle oriental) forme quatre compartiments couverts de peintures très-grossières. Sur la voûte qui s'offre aux regards de suite à l'entrée, est figurée

la cité de Dieu avec tous les détails de sa description au chap. XXI de l'*Apocalypse*. Aux quatre angles on lit ces mots : *Prudentia*, *Temperantia*, *Fortitudo*, *Justitia*. La cité de Dieu, bâtie en carré, est représentée avec ses douzes portes et les douze noms des fondations de ses murailles : *jaspis*, *saphirus*, *chalcedonius*, etc. Notre Seigneur occupe le milieu de la voûte, tenant ouvert le livre de la vie, où est écrit : « *Qui sitit veniat.* » A ses pieds se trouve l'agneau d'où sort le fleuve du Paradis. On distingue encore, au travers d'une légère couche de lait de chaux, appliquée mal à propos sous prétexte d'embellissement, les traces de quelques vers qui se rapportent aux peintures.

« Dans le second compartiment du péristyle, on voit se détacher du fleuve du Paradis les quatre fleuves *Phison*, *Gehon*, *Tigris*, *Euphrates*, suivant le texte du chapitre II de la *Genèse* : « *Et fluvius egrediebatur de loco voluptatis ad irrigandum paradisum qui inde dividitur in quatuor capita.* »

« Il serait téméraire d'assigner une date à ces peintures, parce qu'elles pourraient être contemporaines de la construction de l'édifice, aussi bien que postérieures de beaucoup à l'époque de cette construction. Les mêmes sujets sont représentés dans beaucoup d'anciennes églises. Sur la voûte placée à droite du second compartiment, sont les emblèmes des quatre Évangélistes, et sur la voûte de gauche, les quatre anges avec les trompettes. On lit au-dessous du premier : « *Spiritus ecce tubis horrenda personat ore* » ; au-dessous du second : « *Ecclesiæ varios conflictus atque labores* » ; au-dessous du troisième : « *Potentis semper moderamina regis* » ; et au-dessous du quatrième : « *Hostes antiquos sceleris, cunctique ministros.* »

« Sur la vaste paroi, tournée vers l'autel, qui s'élève au-dessus du péristyle, est figurée avec les détails les plus minutieux la vision racontée au chapitre XII de l'*Apocalypse*. On y voit la femme revêtue du soleil avec la lune sous ses pieds ; l'enfant né de cette femme et l'infernal dragon qui rampe vers lui pour le dévorer ; les étoiles que le dragon détache du ciel avec sa queue ; saint Michel et ses anges occupés à combattre le monstre avec des lances. »

M. l'abbé Dozio explique de la manière suivante la signification symbolique du griffon et de la chimère dessinés sur la planche XX :

« Le griffon est le symbole des deux natures unies dans Jésus-Christ ; la divine exprimée par l'aigle, et l'humaine par le lion. Par le monstre à trois têtes on a voulu indiquer le triple royaume du Christ sur le ciel, la terre et l'enfer. »

Les citations qui précèdent sont extraites d'un article inséré par M. l'abbé Dozio dans le *Journal Catholique* et reproduit en partie par M. l'abbé Giacinto Longoni, dans son ouvrage sur Saint-Pierre de Civate.

ROTONDE DE BRESCIA

On attribuait autrefois la construction de la rotonde de Brescia à la reine Théodelinde; mais la chronique du notaire Rodolphe[1], découverte au siècle dernier, a montré la fausseté de cette conjecture, qui n'avait pas d'autre fondement que la croyance populaire. Maintenant, grâce aux travaux de MM. Odorici et Cordero di San Quintino[2], il n'est plus permis de douter que la rotonde ne soit un ouvrage de l'époque de Charlemagne.

Documents historiques. — Le témoignage authentique le plus ancien de l'existence de la rotonde remonte à l'année 838. C'est un passage d'un sermon prononcé par Rampert, évêque de Brescia : « *Quinto idus Aprilis... idem corpus (sancti Philastrii) transtulimus in matrem ecclesiam hiemalem nostram Brixiensem, penes altare sanctæ Dei Genitricis Mariæ... ubi modo pontificum sedes aderat.* » Le même fait est rapporté par Rodolphe en ces termes : « *In hujus comitis (Villeradi) etiam tempore Rampertus episcopus de ecclesia Sancti Andreæ portavit corpus sancti Philastrii intra civitatem in confessione majoris ecclesiæ sanctæ Dei Genitricis.* » Ainsi, vers le commencement du neuvième siècle, les reliques de saint Philastre furent transportées dans la confession d'une église dédiée à la mère de Dieu et désignée par le titre de « *Major Ecclesia,* » ou de « *mater ecclesia hiemalis.* » Ces appellations ne peuvent convenir qu'à la rotonde, qui, alors, servait de cathédrale depuis peu de temps. « *Ubi modo pontificum sedes aderat.* »

Or, la chronique de Rodolphe nous apprend que, vers la fin du huitième siècle, le

[1] Rodolphe le notaire, chroniqueur brescian du onzième siècle.

[2] M. Odorici a publié en 1858, dans la seconde partie de ses *Antichità christiane di Brescia,* une étude de la rotonde, très-complète et très-approfondie, accompagnée de planches. Une lettre fort intéressante de M. le comte Cordero di San Quintino accompagne cette étude, à laquelle nous avons emprunté tous les documents historiques qui suivent, ainsi que plusieurs autres renseignements. —Voir *Antichità christiane di Brescia* illustrate da Federico Odorici, parte II, p. 29-63.

comte de Brescia, Raimond, fonda dans cette ville une église importante. « *Raimo, comes Brissie, quum audiret quam bone recordationis essent nomina ducum Marquardi et Frodoardi quorum unus inceperat edificare a fundamentis, et filius perfecerat grandem et celeberrimam civitatis basilicam, et cui munera ad adjutorium rex Grimoaldus etiam contulerat, ipse cepit fundare similem basilicam... sed non complevit.* » Cette église a dû se trouver achevée précisément à l'époque où les reliques de saint Philastre furent transportées dans la cathédrale nouvelle, dédiée à la mère de Dieu ; d'où résulte avec beaucoup de vraisemblance l'identité de cette cathédrale, c'est-à-dire de la rotonde, avec l'église fondée par le comte Raimond.

La nécessité d'une nouvelle cathédrale paraît d'ailleurs ressortir de ce fait, cité par Rodolphe, que vers l'année 800, la basilique de Saint-Pierre, bâtie par l'évêque Anastase, devint la proie des flammes. « *Basilica Sancti Petri, quam Anastasius episcopus ædificaverat pro mercede Arianæ hæreseos de qua triumphaverat, igne consumpta est.* » Anastase occupait le siége épiscopal de Brescia à l'époque où Marquard était duc de cette ville ; et l'église dédiée à saint Pierre, fondée sous son épiscopat, est sans doute la même que celle dont Rodolphe attribue autre part la construction aux ducs Marquard et Frodoard, aidés des secours du roi Grimoald. En effet, l'église bâtie par ces ducs ne pouvait être que la cathédrale, puisque Rodolphe lui donne le titre de « *grandis et celeberrima civitatis basilica...* » Or, l'on sait qu'au huitième siècle la cathédrale de Brescia était dédiée à saint Pierre[1]. L'incendie de cette église explique naturellement que, dans les premières années du neuvième siècle, la rotonde ait commencé à servir de cathédrale.

La basilique de Saint-Pierre ne fut pas entièrement détruite par le feu, attendu qu'elle subsista jusqu'en 1604, époque à laquelle on la démolit pour bâtir le nouveau dôme. C'était une basilique à trois nefs, couverte par des toitures en charpente. Ayant été réparée à la suite de l'incendie de 800, elle continua à servir de cathédrale en même temps que la rotonde. La ville de Brescia eut alors deux cathédrales, l'une dédiée à saint Pierre, pour l'été, « *mater ecclesia æstiva* ; » et l'autre dédiée à la sainte Vierge, pour l'hiver, « *mater ecclesia hiemalis*[2]. » Cette dernière, fermée par d'épaisses murailles

[1] Telle est l'opinion de M. le comte Cordero di San Quintino (voir *Antichità christiane di Brescia*, p. 34), mais M. Odorici pense que l'église de Saint-Pierre, brûlée vers 800, n'était pas la cathédrale, attendu que le chroniqueur Rodolphe ne la désigne point, comme d'habitude, sous le titre de *majeure « ecclesia major S. Petri »* (voir p. 26). Cet argument ne paraît pas suffisamment valable, car la qualification donnée par Rodolphe à l'église bâtie par les ducs Marquard et Frodoard ne permettant pas de douter que cet édifice n'ait servi de cathédrale, il faudrait admettre la construction simultanée de deux églises dédiées à saint Pierre, élevées l'une par le duc et l'autre par l'évêque de Brescia.

[2] L'existence simultanée de deux cathédrales dans la même ville n'est pas un fait particulier à Brescia. On sait qu'à Milan,

et par des voûtes, offrait pour l'hiver un local beaucoup mieux défendu contre le froid et les intempéries que la basilique de Saint-Pierre.

Description de la Rotonde. — Les planches XXI et XXII donnent le plan, l'élévation et la coupe longitudinale de la Rotonde, avec trois coupes de détail destinées à montrer le système de construction des voûtes et la distribution des fenêtres et des niches dans le tambour de la voûte centrale.

La Rotonde de Brescia appartient au type des rotondes annulaires. Elle se compose d'une salle ronde de $19^{m},60$ de diamètre, entourée par une galerie de circulation de $5^{m},50$ de largeur. Huit robustes piliers, reliés par des arcs en plein cintre, soutiennent le tambour de la voûte hémisphérique qui recouvre la salle centrale. Le sommet de cette voûte est à $25^{m},68$ au-dessus du pavé. Elle supporte directement la couverture en tuiles, et ses tympans sont évidés par une petite galerie annulaire voûtée.

Des fenêtres sont ouvertes dans le tambour, entre la naissance de la voûte et la toiture de la galerie de circulation. Celles, au nombre de cinq, qui donnent du jour à présent, sont modernes. Les anciennes étaient plus étroites et en même temps plus nombreuses, comme on peut en juger par la coupe A B (pl. XXII), où une teinte pâle marque les vides qu'elles formaient dans la moitié orientale du tambour.

La disposition des voûtes de la galerie de circulation mérite d'être remarquée. De chaque pilier partent deux arcs en berceau, qui vont rejoindre le mur d'enceinte, de manière à dessiner des rectangles, correspondants aux intervalles des piliers, et des trapèzes, correspondants à leurs pleins. Les trapèzes sont recouverts par des voûtes en berceau et les rectangles par des voûtes d'arête. Cette diversité, que ne justifie point l'épaisseur uniforme du mur d'enceinte, tient probablement au motif suivant : pour voûter en berceau les compartiments rectangulaires, il aurait fallu placer les naissances des voûtes au-dessus des arcs qui réunissent les piliers ; et dès lors, on eût été conduit à relever notablement la toiture de la galerie de circulation et, par suite, les fenêtres percées dans le tambour de la voûte centrale, ainsi que cette voûte elle-même. L'emploi de la voûte d'arête a permis d'éviter cet exhaussement superflu.

Les voûtes d'arête des deux compartiments situés dans l'axe longitudinal de la rotonde sont plus élevées que les autres, sans doute afin de mieux marquer, d'une part, l'entrée de l'église, et de l'autre, celle de la tribune. Cette dernière n'existe plus avec

depuis le neuvième siècle jusqu'à la construction du dôme, il y eut aussi deux cathédrales, l'une pour l'été et l'autre pour l'hiver.

sa forme primitive ; mais il est probable qu'elle s'étendait au-dessus de l'emplacement occupé par la crypte de saint Philastre, et qu'elle avait ainsi une largeur et une profondeur considérables. Quant au compartiment correspondant à la porte d'entrée, il était autrefois surmonté d'une tour carrée qui subsista jusqu'au commencement du dix-huitième siècle. Elle s'écroula le 5 mai 1708 ; et la relation contemporaine d'Avevoldi nous apprend qu'elle faisait corps avec le monument, ce qui prouve qu'elle datait de l'époque de sa fondation[1]. Les renflements du mur d'enceinte, de part et d'autre de l'entrée, sont motivés probablement par les escaliers qui conduisaient dans la tour.

La galerie de circulation était éclairée par de nombreuses fenêtres. Il y en avait deux pour chaque compartiment, rectangle ou trapèze. Ces anciennes fenêtres ont été détruites ou bouchées, mais les nouvelles, figurées sur le plan, occupent à peu près les mêmes places, comme on peut le reconnaître en examinant la portion du mur d'enceinte située à droite de la porte d'entrée. (Voir l'élévation sur la pl. XXI.) Les traces de quatre des anciennes fenêtres y sont encore suffisamment marquées pour qu'il soit possible de déterminer leurs dimensions. Elles avaient environ 1 mètre d'ouverture sur 2^{m},50 de hauteur.

Nous verrons plus loin, en étudiant la crypte de saint Philastre, que le pavé actuel de la Rotonde doit être resté, à peu de chose près, au même niveau que l'ancien. Ce pavé est maintenant à plus de trois mètres au-dessous du sol de la place voisine, et l'on y descend par deux larges escaliers, disposés symétriquement de part et d'autre de la porte d'entrée. Une différence de niveau de quatre hauteurs de marche existe entre le pavé de la galerie de circulation et celui de la salle centrale.

Les murailles de la rotonde sont appareillées extérieurement en petits moellons irréguliers, taillés dans un calcaire esquilleux de couleur grisâtre[2]. (Voir le détail du couronnement sur la pl. XXIII.) Tout l'intérieur est recouvert d'une épaisse couche de crépis et de badigeon qu'il a fallu percer pour reconnaître le système de construction des murailles. Deux sondages pratiqués, l'un sur la face antérieure du troisième pilier à droite, à partir de la porte d'entrée, et l'autre, sur la paroi du mur d'enceinte (voir la coupe longitudinale sur la pl. 22), ont montré que les parements intérieurs se trouvent appareillés comme ceux du dehors, à cela près que les piliers reposent à leur

[1] « ..... Mentre le muraglie erano assieme collegate, ed al di dentro ove la muraglia della torre s' univa alla cupola, la basilica era quadra e non tonda mentre poi nel risanirsi questo spazio si è aggiustato in giro. » — Odorici, *Antichità christiane di Brescia*, parte II, p. 62, note 1.

[2] Ce calcaire a été employé à la construction de la plupart des monuments élevés à Brescia pendant le moyen âge. Il provient de carrières situées derrière le mamelon que couronne le château.

base, et jusqu'à une hauteur d'environ deux mètres, sur de gros blocs de pierre de taille.

Aucune trace de sculpture ou d'ornementation ne paraît à l'intérieur. La seule partie du monument qui soit décorée consiste dans le parement extérieur du tambour de la voûte centrale. (Voir l'élévation générale sur la pl. XXI et le détail du couronnement sur la pl. XXIII.) De petits pilastres minces et peu saillants, compris entre le dessus des fenêtres et la corniche de couronnement, divisent la surface circulaire du tambour en vingt-sept compartiments, dont vingt-quatre sont occupés à la partie supérieure par des niches à trois archivoltes, tandis que les trois autres contiennent des ouvertures circulaires, percées peut-être de part en part dans le principe, mais à présent bouchées. La frise et la corniche de couronnement sont en briques. La première se compose de deux rangées de zigzags; la seconde est formée par de petits arcs que surmontent plusieurs assises, alternativement lisses et à dents de scie. Cette décoration légère et élégante produit un fort bon effet.

Les petits pilastres et les niches disposées dans leurs intervalles appartiennent certainement à la construction primitive. Le couronnement en briques paraît aussi dater du même temps, si l'on en juge par la manière dont il fait corps avec l'édifice et par l'harmonie de caractère qu'il présente avec la décoration en pierre. On ne s'explique la division du tambour en vingt-sept compartiments que par l'existence de la tour accolée à la Rotonde au-dessus de la porte d'entrée. Après la chute de cette tour, en 1708, la muraille fut arrondie dans la portion arrachée, et l'on y reproduisit la décoration qui régnait dans le reste de son pourtour[1]. De là ce nombre bizarre de divisions qui n'existerait pas si le tambour eût été, dès le principe, entièrement isolé.

La Rotonde est encore couverte, en majeure partie, par de grandes tuiles plates à rebords, dont les couvre-joints sont à section semi-circulaire. La largeur de ces tuiles varie de $0^m,35$ à $0^m,45$, et leur longueur de $0^m,45$ à $0^m,50$.

Caractère de l'architecture. — La forme circulaire de la Rotonde, ses épaisses murailles sans contre-forts et la disposition très-simple de ses piliers la rattachent complétement à l'architecture romaine. Elle s'y rattache aussi par les procédés de construction, par l'agencement de la voûte centrale et par le mode de génération des voûtes d'arête dont le sommet n'est point surhaussé. C'est donc un édifice purement romain quant à la disposition et au système de construction.

[1] Voir dans une note précédente la relation d'Avevoldi.

L'influence byzantine ne se manifeste que dans la décoration, dont le caractère général et même plusieurs détails, tels que les petits pilastres grêles, les baies à plusieurs archivoltes, les briques disposées en zigzags ou en dents de scie, rappellent tout à fait le système de décoration extérieure, usité vers la même époque dans les monuments byzantins[1].

Nous avons vu que la Rotonde fut fondée sous le règne de Charlemagne, par l'un des comtes qui gouvernèrent Brescia pour ce prince. Il est probable que l'exemple de la rotonde d'Aix-la-Chapelle n'a pas été étranger à la disposition circulaire de son plan[2]. Seulement, tandis que la rotonde franque reproduisait des dispositions byzantines servilement imitées et offrait, par les formes purement romaines de sa décoration, la preuve d'une absence complète d'originalité, la rotonde lombarde témoignait, au contraire, de tendances artistiques neuves et fécondes. Le caractère byzantin de sa décoration montre que l'influence grecque avait modifié profondément le goût artistique des populations du nord de l'Italie; car, si au moyen âge l'on pouvait à la rigueur copier la disposition d'un édifice, il était impossible, à moins d'un long apprentissage, de mettre en œuvre le système décoratif d'un style étranger. Le progrès que révèle la rotonde de Brescia est même marqué d'autant plus nettement que la décoration dans le goût byzantin s'y trouve appliquée sur un édifice d'ailleurs complétement romain.

Cette liberté de procédés, cette indépendance dans l'interprétation d'un type connu de longue date, tel que la rotonde annulaire, prouvent bien qu'à la fin du huitième siècle, l'architecture était plus avancée au nord de l'Italie qu'au delà des Alpes. L'art romain et l'art byzantin ont déjà commencé à s'y mêler; et il ne leur reste plus, pour produire le style romano-byzantin, qu'à se fondre l'un dans l'autre d'une manière plus intime. C'est ce qui eut lieu pendant le cours du neuvième siècle, comme nous le verrons par l'étude de Saint-Ambroise de Milan.

Crypte de Saint-Philastre. (Voir les pl. XXII et XIII.) — La crypte de Saint-Philastre, située en dehors de la Rotonde et dans son axe longitudinal, est si profondément enterrée sous le sol, si obscure et si humide, que l'on a peine à concevoir qu'elle ait servi de lieu de réunion pour la célébration du culte. On descend dans ce souterrain

[1] Voir, dans l'ouvrage de M. Texier sur l'architecture byzantine, les dessins de l'église des Saints-Apôtres à Thessalonique.

[2] Il est possible que, dès le principe, une tour ait été bâtie au-devant de la rotonde d'Aix-la-Chapelle, au-dessus d'un porche disposé en saillie par rapport à l'édifice. Lire à ce sujet les p. 55, 56 et 57 de l'ouvrage publié par le professeur Christian Quik. — *Historische Beschreibung der Münsterkirche in Aachen.* Aix-la-Chapelle, 1825.

par un long escalier voûté dont l'issue, fermée par une trappe, s'ouvre contre un pilier de la Rotonde.

Sur la première moitié de sa longueur, la crypte est divisée en cinq nefs; mais, dans la seconde moitié, les trois nefs du milieu se continuent seules jusqu'aux petites absides du chevet. Les seize colonnettes qui séparent ces nefs portent, avec le mur d'enceinte, les retombées des arcs en plein cintre et des voûtes d'arête dont se compose le plafond.

Au milieu de la muraille opposée aux absides, et à deux mètres environ au-dessus du pavé, se trouve une ouverture cintrée, au fond de laquelle des fouilles pratiquées par M. Odorici ont fait découvrir cinq sépulcres rangés parallèlement. Les extrémités de ces sépulcres ayant été taillées pour faire place aux fondements de la Rotonde, il en résulte qu'ils sont antérieurs à la construction de cet édifice. Ils sont également antérieurs à la crypte, attendu que les maçonneries de celle-ci contiennent des morceaux de terre cuite pareils à ceux qui supportent les dalles des tombeaux[1].

Ces sépultures appartenaient sans doute à quelque ancien cimetière chrétien, semblable aux catacombes romaines. Leur situation au niveau des voûtes de la crypte donne lieu à deux remarques intéressantes. Elle prouve d'abord que le pavé de la Rotonde n'a pas sensiblement varié de hauteur; en second lieu, que la crypte de Saint-Philastre a toujours été entièrement souterraine. L'exactitude de cette dernière observation est confirmée par l'absence de toute trace de fenêtres, soit dans les absides, soit dans les murs latéraux. Les petites niches, irrégulièrement disposées, qui évident les parois de ces derniers, ont toujours été bouchées comme elles le sont à présent[2].

Les deux empâtements de maçonnerie, marqués sur le plan par une teinte pâle, ont dû être ajoutés au quinzième siècle pour servir de fondation aux piliers de la tribune, qui fut alors reconstruite avec de grands changements.

Il nous reste, pour achever la description de Saint-Philastre, à parler des colonnettes et de leurs chapiteaux. Les bases, maintenant enfouies sous des décombres, et les futs, en marbres unis ou veinés, paraissent des débris de constructions plus anciennes. Les six chapiteaux, dessinés sur la planche XXIII, ont été choisis de manière à donner une idée suffisamment complète des sculptures de la crypte. Ceux marqués I, II et III, sont des ouvrages de la décadence romaine. Le premier offre encore une forme assez correcte; mais le second et surtout le troisième, témoignent d'un goût fort abâtardi.

[1] Odorici, *Antichità christiane di Brescia*. Part. II, p. 36.

[2] Odorici, *Ibid.*

On voit au musée de Brescia plusieurs chapiteaux entièrement semblables au n° II. Le n° IV manifeste, par les déchiquetures très-aiguës de ses feuilles, une certaine influence byzantine. Quant au n° V, il est franchement barbare, et ne rappelle plus la forme corinthienne que par le parti d'ensemble de sa misérable décoration.

Le chapiteau désigné sous le n° VI surmonte le pilastre situé à l'angle du mur latéral et de la petite abside de droite. Dans l'angle vis-à-vis se trouve un chapiteau pareil. Les croix qui les décorent montrent qu'ils ont été sculptés par des artistes chrétiens. Malgré la maigreur des détails, ils ne manquent pas d'élégance ni surtout d'originalité. Tous les autres chapiteaux de la crypte ressemblent, à peu de chose près, à l'un ou à l'autre de ceux que nous venons de décrire, sauf pourtant quatre d'entre eux dont il nous a paru inutile de donner les dessins. L'un de ces derniers est antique et de la bonne époque. Deux autres, à base carrée, situés de part et d'autre de l'abside du milieu, paraissent dater de la renaissance; et le quatrième consiste simplement en une base retournée.

En somme, les chapiteaux de la crypte de Saint-Philastre offrent une progression bien marquée de types graduellement dégénérés, depuis le chapiteau corinthien romain jusqu'à la plus grossière imitation de ce chapiteau. Tout ce qu'on peut conclure de leur observation, c'est que la crypte de Saint-Philastre est tout au plus contemporaine de l'époque où furent sculptés les plus barbares d'entre eux, évidemment les derniers en date. M. Odorici pense que ces chapiteaux, et par suite la crypte, sont du septième siècle[1]; mais, outre qu'il paraît difficile de préciser l'époque de sculptures aussi informes, il pourrait se faire, qu'étant elles-mêmes des débris de quelque autre édifice, il n'y eût aucune lumière à en tirer sur la fondation postérieure de la crypte.

Le témoignage le plus ancien que l'on ait de l'existence de la crypte de Saint-Philastre se rapporte à l'année 838. C'est le passage déjà cité de Rodolphe le notaire, relatif à la translation du corps de saint Philastre : « *in confessione majoris ecclesiæ sanctæ Dei Genitricis.* » D'après cela, il semble naturel de regarder simplement la crypte comme une confession bâtie pour la Rotonde et en même temps que cet édifice ; d'autant plus qu'elle est disposée sous l'emplacement que devait occuper la tribune. Cette crypte ressemble d'ailleurs à celles que l'on construisit depuis sous la plupart des églises lombardes.

[1] Odorici, *Antich. christ. di Brescia*. Part. II, p. 36.

SAINTE-SOPHIE DE PADOUE

L'église de Sainte-Sophie de Padoue (voir pl. XXV) se compose de deux constructions parfaitement distinctes, formées : la première, par un grand hémicycle qui enveloppe tout le chevet de l'édifice, et la seconde par l'abside intérieure, les nefs et le mur de façade. Ces deux parties du monument sont marquées sur le plan d'ensemble par des teintes d'une intensité différente. Nous les décrirons successivement, en commençant par la première, qui est la plus ancienne et la plus intéressante.

Description de l'hémicycle du chevet. — L'hémicycle du chevet, qu'on peut aussi appeler abside extérieure, consiste en une épaisse muraille semi-circulaire de 22 mètres de diamètre, évidée à l'intérieur par une grande niche centrale et par seize petites niches disposées à peu près symétriquement de part et d'autre de celle du milieu. Cette dernière, flanquée encore sur le devant de deux autres petites niches, donne lieu, tant intérieurement qu'extérieurement, à une saillie très-prononcée de la muraille.

En élévation, le mur circulaire présente au dehors trois étages superposés, presque égaux en hauteur, qui sont occupés : le premier, par des arcatures très-peu saillantes avec pilastres et colonnettes engagées ; le second, par de grandes niches à section rectangulaire ou des fenêtres ; et le troisième, par une galerie de circulation remarquablement haute et spacieuse. Cette ordonnance est interrompue par l'avant-corps saillant qui correspond à la grande niche intérieure. Dans cette partie, l'étage du rez-de-chaussée consiste en un mur plein, et les deux étages supérieurs, réunis en un seul, sont occupés par une haute et large niche comprise entre deux robustes piliers.

La naissance de la voûte, à présent mutilée, qui recouvre l'hémicycle, se trouve vers le milieu de la hauteur du mur d'enceinte, en sorte qu'il ne reste à l'intérieur que la hauteur d'un étage et demi entre la voûte et le pavé (voir la coupe PQ). Cet intervalle est rempli par les fenêtres et par les petites niches déjà mentionnées. Le bandeau de

couronnement de l'étage inférieur, où sont pratiquées ces niches, est situé un peu plus bas que celui de l'étage extérieur correspondant, d'où résulte pour l'appui des fenêtres une pente favorable à l'introduction de la lumière. La forme des fenêtres est extrêmement simple : elles ne sont ébrasées qu'à l'intérieur.

La construction est exécutée en briques, sauf le pied de l'avant-corps extérieur, bâti en gros blocs de granit, et quelques détails de la décoration, chapiteaux de colonnettes, bandeaux de couronnement, impostes de la galerie de circulation, qui sont en pierre. Les briques, séparées par des lits de mortier d'une épaisseur moyenne, sont assez épaisses relativement à leur longueur et à leur largeur. Celles qui tapissent les voûtes en cul-de-four des niches intérieures sont entrelacées à bâtons rompus, comme les pièces d'un parquet; grâce à des colorations différentes, elles dessinent des bandes alternativement claires et foncées.

Il n'y a de sculptures qu'aux chapiteaux des colonnettes engagées et aux deux bandeaux du rez-de-chaussée. Les chapiteaux des colonnettes sont d'un travail très-simple et très-fruste; ceux de l'extérieur consistent en un morceau de pierre coupé ou arrondi dans les angles, de manière à se raccorder avec le fût; ceux de l'intérieur marquent un peu plus de recherche : on y voit des feuillages ou des motifs symboliques, tels que la croix, l'agneau, les colombes qui boivent dans un vase. Les deux exemples donnés sur la pl. XXIV permettent de juger de la grossièreté de ces sculptures. Les bandeaux de couronnement des étages du rez-de-chaussée se font, au contraire, remarquer par leur finesse et leur élégance : celui de l'intérieur est exactement semblable au couronnement du grand chapiteau cubique dessiné sur la pl. XXIV; celui de l'extérieur, reproduit sur la même planche, est un peu plus simple.

Les arcs de la galerie de circulation, appuyés sur des piles massives à section rectangulaire, présentent plusieurs redans formés par des briques simples ou moulurées. Pour achever ce qui a trait à la décoration, il reste à signaler les montants des fenêtres du deuxième étage, qui se composent de pierres alternant avec des briques, et sont accompagnés d'une bordure en briques, figurant une sorte d'échelle.

Description de l'abside intérieure, des nefs et du mur de façade. — La voûte en cul-de-four de l'abside intérieure, appuyée sur quatre colonnes et sur deux piliers, est contre-boutée par des contre-forts placés en arrière des colonnes. L'axe de cette abside ne coïncide point avec celui de l'abside extérieure; mais, grâce à l'espacement inégal des colonnes, la grande niche du fond correspond exactement à l'intervalle des deux

colonnes du milieu. Cette recherche témoigne que, dans le principe, les entre-colonnements de l'abside intérieure se trouvaient ouverts de manière à laisser voir la construction située en arrière : ce n'est que plus tard qu'on a masqué celle-ci, en bâtissant les cloisons marquées par une teinte pâle.

La disposition des piliers qui séparent la nef principale des bas-côtés est extrêmement irrégulière. Il y en a huit de chaque côté, presque tous différents de formes et de dimensions, et de plus, inégalement espacés et fort mal alignés. On ne paraît avoir pris d'autre soin, en les construisant, que de faire pareils ceux qui se correspondent de chaque côté de l'axe. De deux en deux, ces piliers présentent un éperon saillant, destiné à maintenir la poussée de l'arc doubleau de la grande nef : ils sont réunis, sur la même file, par de larges arcs en berceau.

Tout le vaisseau de l'édifice est recouvert par des voûtes d'arête à nervures saillantes. Les voûtes de la nef principale forment quatre travées, qui embrassent chacune deux intervalles de piliers, à l'exception de la dernière, qui en embrasse trois : celles des nefs latérales correspondent chacune à un intervalle de pilier. Il est très-probable que ces voûtes furent ajoutées après coup, si l'on en juge par la position des ouvertures supérieures du mur de façade et par l'absence de contre-forts le long des bas-côtés.

Le mur de façade, disposé avec assez de recherche, rappelle par ses niches, par ses pilastres et ses colonnettes engagées, le parti de construction et de décoration de l'abside extérieure. La discontinuité des toitures de la nef principale et des nefs latérales y est exprimée par un ressaut des rampants du pignon central au-dessus des appentis des bas-côtés. Il est à remarquer que le pignon du milieu forme fronton, grâce à un bandeau horizontal qui réunit les pieds de ses rampants. Au-dessous de ce bandeau sont placées de petites arcatures à double archivolte, appuyées de quatre en quatre sur deux pilastres extrêmes et sur deux colonnes engagées intermédiaires, et dans les intervalles, sur des consoles. Les pilastres et les colonnes, dont il vient d'être parlé, s'arrêtent à un bandeau horizontal qui règne sur la longueur du corps de bâtiment central, à quelque distance au-dessus du cintre de la porte d'entrée. Ces membres d'architecture divisent en trois compartiments le deuxième étage de la portion du mur de façade correspondant à la nef principale. Une fenêtre cintrée et une ouverture circulaire sont percées dans chacun de ces compartiments[1]. L'étage inférieur du corps de bâtiment central est occupé par la porte d'entrée et par quatre petites

[1] La fenêtre cintrée du compartiment du milieu a été remplacée par une large ouverture demi-circulaire de construction moderne.

niches disposées, deux par deux, de chaque côté de cette porte. Quant aux deux ailes, correspondant aux bas-côtés, elles n'offrent point de division d'étage sur leur hauteur : les pilastres qui les décorent sont réunis par des archivoltes qui montent jusqu'aux rampants du toit, formant ainsi des arcatures très-allongées. Une ouverture circulaire est percée, sur chaque aile, dans l'arcature du milieu.

La décoration de l'abside intérieure et du bâtiment des nefs consiste dans quelques chapiteaux et dans les bandeaux de couronnement de quelques-uns des piliers. Les plus remarquables d'entre les chapiteaux sont ceux des quatre colonnes de l'abside intérieure dont la pl. XXV donne le dessin. Leur dé, presque cubique, est couronné avec beaucoup d'élégance par un petit tailloir à denticules et une guirlande à palmettes; de gracieux feuillages à branches régulières, sculptés avec des reliefs méplats et très-peu saillants, tapissent leurs parois.

Quatre chapiteaux, pareils à ceux que nous venons de décrire, à cela près qu'ils sont un peu plus petits et que leur couronnement est plus simple, surmontent les colonnes engagées dans les parois transversales des quatre piliers les plus voisins de la porte. Les chapiteaux des huit colonnettes octogonales disposées contre les parements des mêmes piliers, du côté de la nef principale, n'offrent pas de sculptures : leurs faces lisses et nues aboutissent à un plateau carré, où s'appuie l'arcature qui les réunit deux à deux. Enfin, les deux colonnes qui font suite aux piliers dont il vient d'être question sont surmontées : l'une, celle de gauche, par un chapiteau de forme corinthienne, sculpté dans le goût byzantin, et l'autre, celle de droite, par un chapiteau à feuillages de la fin du style lombard. Les sommiers, interposés entre ces chapiteaux et les retombées des arcs qu'ils soutiennent, paraissent dater aussi de la période finale du style lombard.

Les bandeaux sculptés qui couronnent quelques-uns des piliers n'existent qu'à l'état de fragments isolés et incomplets. Ils sont distribués comme pourraient l'être les débris d'une construction plus ancienne, sans autre soin qu'un arrangement à peu près symétrique des moulures pareilles sur les piliers qui se font vis-à-vis. Tous ces morceaux épars présentent le même caractère que les chapiteaux de l'abside intérieure, caractère qui est commun à toutes les sculptures des nefs, excepté, comme nous l'avons vu, celles des sommiers et de l'un des chapiteaux des colonnes isolées de la deuxième travée.

Il n'y a sur la façade, en fait d'ornements sculptés, que quelques chapiteaux extrêmement simples.

Documents historiques. — Dates des deux constructions. — Suivant le témoignage d'une charte du 11 février 1123, l'église de Sainte-Sophie aurait été rebâtie au commencement du douzième siècle. L'auteur de cette charte, Sinibald, consacré évêque de Padoue en 1106, déplore l'état de pauvreté extrême dans lequel il a vu l'église de Sainte-Sophie depuis qu'il occupe le siége épiscopal. Pour aider à sa reconstruction, alors en cours d'ouvrage, il abandonne aux membres du clergé de Sainte-Sophie la dîme du quartier de leur église, à condition que les travaux soient achevés dans un délai de quatre ans, et que le clergé de Sainte-Sophie embrasse la vie commune des chanoines réguliers[1].

Il résulte clairement de la charte de l'évêque Sinibald que l'église de Sainte-Sophie a été rebâtie de 1100 à 1130. On doit en conclure que le grand hémicycle du fond est un reste de la construction plus ancienne, tandis que l'abside intérieure, les nefs et le mur de façade forment l'édifice élevé au commencement du douzième siècle[2]. L'irrégularité des piliers, la pauvreté de leur décoration, composée presque exclusivement de débris du monument antérieur (comme le prouve la similitude du bandeau de couronnement des niches intérieures du grand hémicycle avec le couronnement des chapiteaux de l'abside intérieure), s'accordent bien avec le fait d'une grande pénurie de ressources signalé par la charte de 1123.

Ainsi, la date de la construction qui forme l'église actuelle est bien déterminée, et il ne reste plus à fixer que celle de l'hémicycle du chevet. On doit se demander d'abord quelle était la forme de l'édifice dont cet hémicycle faisait partie. Était-ce une rotonde ou bien une basilique? car il n'y a pas, suivant toute probabilité, d'autre solution possible. Or, si l'on considère les églises bâties avant le douzième siècle, tant en Orient qu'en Occident, on reconnaîtra qu'aucune de celles qui ont été construites suivant le type basilical ne possède une abside aussi vaste et aussi recherchée de formes que l'hémicycle en question. Une basilique pourvue d'une pareille abside eût été le monument le plus considérable de son espèce, et il serait bien extraordinaire que la mémoire n'en eût pas été transmise jusqu'à nous par quelque document historique. Remarquons aussi que Sainte-Sophie n'a été, à aucune époque, la principale

[1] Voir la quatrième dissertation de monseigneur Francesco Dondi dall' Orologio sur l'histoire ecclésiastique de Padoue. — Padoue, 1807.

[2] M. Ricci (*Storia dell' Architettura in Italia*, vol. I, p. 172) exprime l'opinion que le mur de façade est contemporain de l'hémicycle du chevet. Cela n'est point admissible, attendu que ce mur est évidemment destiné à terminer une basilique à trois nefs, comme celle d'à présent. Ses divisions concordent parfaitement avec celles des nefs actuelles et n'offrent aucun rapport avec la disposition de l'hémicycle du chevet.

église de Padoue[1], ce qui n'eût pas manqué d'avoir lieu au cas où, ayant reçu la forme d'une basilique, elle eût offert les proportions colossales que les dimensions de son abside conduiraient à lui assigner. Il est d'ailleurs une particularité de la construction qui rend cette supposition tout à fait invraisemblable. C'est la grande niche du fond, flanquée de deux petites niches, et si nettement mise en évidence par des saillies très-prononcées de la muraille. Cette niche est disposée comme les absides de plusieurs églises byzantines, parmi lesquelles on peut citer : les absides principales des églises du Dieu tout-puissant à Constantinople, de Kapnikarea à Athènes, et du monastère de Daphni près de la même ville, et les absides latérales de Saint-Clément d'Ancyre et de l'église de Cassaba en Lycie[2]. Il y a donc tout lieu de croire qu'elle a été bâtie pour servir d'abside, d'où résulte que l'église dont elle faisait partie n'a pu être qu'une rotonde.

De quelle époque date cette rotonde? En l'absence de documents, il faut tâcher de le déterminer par le caractère de l'architecture et avec le secours de l'histoire. Plusieurs des particularités que nous avons signalées dans la description de l'édifice constituent des indices capables de nous mettre sur la voie. Ainsi, les niches et les arcatures de l'étage inférieur, les archivoltes moulurées de la galerie de circulation, les briques de colorations différentes, entrelacées à bâtons rompus sur les parois des petites voûtes en cul-de-four, sont des éléments décoratifs qu'on ne trouve guère employés, avant la fin du septième siècle, dans les édifices construits sous l'influence des traditions byzantines. Observons, d'ailleurs, qu'au dixième et au onzième siècles ils sont mis en œuvre avec beaucoup plus de perfection et de recherche, comme le témoignent les églises de Torcello et de Murano, et notamment l'abside de Saint-Donat de Murano. Il est donc à supposer que l'ancienne abside de Sainte-Sophie de Padoue fut bâtie entre le commencement du huitième siècle et la fin du neuvième. Les débris de sculptures, chapiteaux et bandeaux de couronnement, utilisés dans la construction du douzième siècle, se rapportent bien à la période dont nous venons de fixer les limites. Ces débris proviennent apparemment du narthex de l'ancienne rotonde.

Pour préciser davantage la date de celle-ci, il faut considérer le caractère d'ensemble de l'architecture. Les trois étages superposés de l'ordonnance extérieure paraissent se ressentir d'une manière assez marquée de l'influence des traditions romaines. Il y a,

[1] Cela est fort bien établi par Mgr Dondi dall'Orologio. Voir *Dissertazione quarta sopra l'istoria ecclesiastica di Padova*. — Padoue, 1807.

[2] Voir, pour les plans de ces diverses églises, déjà citées dans la première partie de l'ouvrage (chap. II) : Couchaud, *Choix d'églises byzantines en Grèce*; et Salzenberg, *Alt. christ. Baudenk. von Constantinopel*.

dans cette ordonnance, comme un souvenir du système de construction de l'enceinte des amphithéâtres et des théâtres antiques. En même temps, l'impéritie des architectes se manifeste hautement : par une absence complète de concordance entre les motifs des divers étages ; par la maigreur relative de la décoration de l'étage inférieur et le défaut de soubassement, qui fait que cet étage paraît comme enfoncé en terre sous la charge qui l'oppresse ; par le manque d'intervalle entre les archivoltes des arcatures ou des baies et les couronnements des étages ; enfin, par plusieurs autres traits de détail moins importants. Cette association d'un parti grandiose avec des formes secondaires mesquines ou maladroitement agencées, constitue le caractère le plus saillant de l'architecture de l'ancienne rotonde de Padoue : on dirait avoir sous les yeux la conception d'un artiste de la Rome impériale, réalisée par de rudes artisans du moyen âge.

Si, d'après ce contraste, l'on cherche à quelle époque de l'intervalle compris entre le commencement du huitième siècle et la fin du neuvième, il convient le mieux de fixer la date du monument, il semble que ce doive être vers le milieu de cet intervalle, c'est-à-dire aux environs de l'an 800. L'état de prospérité où se trouvaient alors les provinces du nord de l'Italie, le mouvement d'impulsion donné par Charlemagne à la culture des arts, et surtout le fait des deux grandes rotondes d'Aix-la-Chapelle et de Brescia, bâties précisément à cette époque, peuvent, sinon autoriser complétement une pareille supposition, du moins la faire accepter pour vraisemblable. C'est tout ce qu'il est permis de conclure des éléments d'appréciation dont nous disposons.

MADONNA DEL CASTELLO

La petite église *della Madonna del Castello* est située à quelque distance du bourg d'Almenno, sur la crête du ravin où coule le torrent du Brembo, affluent de l'Adda. Elle est assise du côté du torrent, sur un rocher à pic, dont la forme a sans doute motivé les principales irrégularités de son plan. Par devant s'élève une église beaucoup plus grande et bâtie avec assez de luxe. C'est une construction du quinzième siècle, qu'on aura entreprise lorsque l'ancien sanctuaire parut trop pauvre et trop restreint. Heureusement l'érection de cette nouvelle église n'a pas été la cause, comme il arriva si souvent, de la ruine de l'ancienne.

Description de l'église. — La pl. XXV donne le plan et les coupes de l'église, ainsi que le détail de l'ambon. On voit que l'édifice se compose d'un vaisseau, divisé en trois nefs, et d'une tribune, plus étroite que ce vaisseau, partagée aussi en trois compartiments. Sous la tribune est établie la confession, entièrement à découvert comme à Saint-Pierre de Civate, grâce à la pente du rocher. On y descend par deux escaliers qui partent à peu près du milieu des nefs latérales : celui de gauche passe sous l'ambon ; l'entrée de celui de droite est entourée d'un parapet. Le pavé de la tribune et de l'extrémité postérieure des nefs se relève de la hauteur de deux marches au-dessus du sol de la partie antérieure de l'édifice.

Toute la construction est recouverte par des voûtes en berceau, à l'exception du compartiment central de la tribune, où il existe une voûte d'arête. Les naissances des berceaux sont nécessairement établies au-dessus des sommets des arcs cintrés qui, dans la nef, réunissent les piliers dans le sens de la longueur. Il en résulte que les nefs latérales sont très-élevées relativement à leur largeur, et que la nef principale ne reçoit point de jours directs sur les côtés. Depuis que les baies du fond de la tribune ont été bouchées, elle n'est éclairée que par les fenêtres pratiquées dans les murs latéraux de

l'enceinte : sans doute il y avait aussi des ouvertures dans la façade, avant qu'elle ne fût masquée par l'église moderne bâtie par devant [1]. Les voûtes en berceau des bas-côtés sont très-aplaties, afin peut-être que la toiture à deux pentes qui, dans le principe, recouvrait probablement tout l'édifice, fût assez fortement inclinée, suivant la pratique des architectes du haut moyen âge.

La disposition de la tribune est fort originale : il est rare de rencontrer, au nord de l'Italie, une église qui se termine, comme celle de la Madonna del Castello, par trois compartiments allongés, aboutissant à un mur droit. Les petites niches, pratiquées dans l'épaisseur de cette muraille de fond, aux extrémités des compartiments latéraux, rappellent les absides latérales des églises à trois nefs. La forme rectangulaire du chevet, ainsi que son obliquité par rapport au bâtiment des nefs, tiennent sans doute à la configuration du rocher sur lequel est bâtie cette partie de l'édifice.

Une autre particularité intéressante à observer, consiste dans le mode de séparation du compartiment central et des compartiments latéraux de la tribune. Le cintre de chacun des arcs qui réunissent les piliers extrêmes au mur de fond, est occupé par une cloison en maçonnerie que soutiennent, au moyen d'une architrave, deux colonnes engagées et une colonne isolée intermédiaire. (Voir la coupe AB, pl. XXV.) Les colonnes, tant isolées qu'engagées, ainsi que les plates-bandes des architraves, sont modernes; mais les cloisons qui remplissent les cintres paraissent anciennes, en sorte que la disposition actuelle n'est apparemment qu'une restauration exacte de celle d'autrefois, nécessitée par le mauvais état des pièces de soutien primitives. Cette supposition est confirmée par le fait, qu'en raison de la hauteur où se trouvent les naissances des voûtes en berceau des compartiments latéraux, les cloisons des arcs cintrés ont dû exister de tout temps : elles ne sauraient même avoir été évidées par des arcs, au lieu d'architraves, attendu que ces arcs eussent pénétré dans le pied des berceaux.

Les piliers situés à l'entrée de la tribune présentent des formes extrêmement irrégulières. On pourrait supposer, à voir le raccordement des deux parties de l'édifice, la tribune et les nefs, qu'elles ont été bâties séparément; mais, comme il n'est pas douteux, d'après leur structure, qu'elles soient contemporaines, il faut attribuer le vice de leur ajustement, ou à la maladresse des ouvriers, ou plutôt, comme nous l'avons déjà dit, à une convenance locale brutalement satisfaite. Les piliers en question

[1] Le mur de façade actuel, avec sa porte moderne placée de travers, était autrefois évidé, car on y remarque les traces d'un arc doubleau, correspondant à peu près à celui de l'entrée du compartiment central de la tribune. Il est probable qu'en avant de cet arc doubleau il existait un narthex qu'on aura détruit lors de la construction de la nouvelle église.

offrent cette particularité, que des saillies spéciales correspondent aux retombées des différents arcs qu'ils supportent, et que les bandeaux, placés à la naissance de ces arcs, règnent isolément à diverses hauteurs, chacun d'eux ne couronnant que la saillie du pilier où repose l'arc dont il indique l'origine. Le même système de dispositions se retrouve aux piliers des églises de style lombard ; mais il n'est exprimé nulle part, à beaucoup près, d'une façon aussi rude et aussi gauche qu'à la Madonna del Castello.

Quant aux piliers des nefs, leur forme allongée ne convient guère à la fonction de porter des voûtes, à ce point, que si l'on jugeait du mode de couverture par l'agencement du plan, on supposerait que le vaisseau de l'église est abrité par une toiture en charpente : heureusement, la faible portée des voûtes a permis à leurs supports de résister efficacement aux poussées.

L'édifice est construit avec des pierres de petites dimensions, grossièrement taillées et ajustées : une couche de crépis et de badigeon couvre à présent ses parois. A part les colonnes et les architraves de la tribune, renouvelées à une époque assez récente et, par suite, dépourvues d'intérêt, il n'y a pas d'autres ornements que les bandeaux des piliers. Ce sont des morceaux de pierre d'inégale hauteur, façonnés d'une manière aussi fruste que le reste de la maçonnerie.

Confession. — Quatre colonnettes, rangées sur une seule file, divisent la confession en deux travées transversales et cinq travées longitudinales. Des pilastres, fortement en saillie sur les murs d'enceinte, portent, avec ces colonnettes, les retombées des arcs en plein cintre et des voûtes d'arête qui forment le plafond. Trois des colonnettes ont des fûts en marbre : le fût de la quatrième est un morceau de pierre grossièrement arrondi. Les bases sont enterrées, et les chapiteaux, défigurés par une restauration moderne, ne peuvent rien apprendre sur le caractère de la décoration primitive.

Les voûtes des escaliers qui conduisent à la confession, au lieu d'être formées par un berceau rampant continu, se composent de plusieurs tronçons de berceaux rampants, disposés en gradins. (Voir la coupe EF.) C'est encore un témoignage de l'impéritie des constructeurs. Les trois fenêtres à plein cintre, qui jadis éclairaient la crypte, sont maintenant bouchées et remplacées par deux ouvertures circulaires, pratiquées dans leurs intervalles.

Ambon. — L'ambon de la Madonna del Castello est un des spécimens les mieux conservés et les plus intéressants qui nous restent de ce genre de monuments. Sa situation

dans un bas-côté, contre le mur d'enceinte, serait extraordinaire dans une église de plus grandes dimensions que la Madonna del Castello ; mais, en raison de l'exiguïté de celle-ci, le choix de l'emplacement est très-convenable, attendu que l'ambon se trouve suffisamment en vue, tout en occupant la place où il peut le moins gêner. Deux tablettes en marbre, appuyées sur le parapet, servent de pupitres pour la lecture de l'Épître et de l'Évangile. Les symboles des Évangélistes ornent le devant de l'ambon. Ils sont disposés dans l'ordre habituel : au milieu l'aigle avec l'ange (ce dernier par-dessous) et des deux côtés, le bœuf et le lion. D'après le caractère des sculptures, l'ambon serait un ouvrage du onzième ou du douzième siècle.

Documents historiques. — Caractère de l'architecture. — Date de la construction. — Le chanoine Mario Lupo, dans son Codex des diplômes de la ville et de l'église de Bergame, cite un testament de 975, duquel il résulte qu'il existait au dixième siècle, dans le château de Lemenne, une église dédiée à la sainte Vierge et au Sauveur. Voici le passage le plus intéressant de ce testament, fait par un prêtre du nom de Jean : « *Post autem vero eorum amborum Attoni comitis et Ferlinde jugalibus decessum volo et judico seu per hunc meum testamentum confirmo ut a presente post eorum amborum jugalium decessum deveniat ipsa corte que Lemenne dicitur cum castris et capellis seu casis et omnibus rebus servos et ancillas aldiones et aldianas molendinis et piscationibus in integrum ad eandem cortem Lemenne pertinente in potestatem de presbyteris diaconis vel subdiaconis et officiales Ecclesie Sancte dei Genitricis Marie et Domini Salvatoris que est edificata intus castro eodem Lemenne*, etc[1]. L'église que nous venons de décrire répond parfaitement, et par sa position topographique, et par le nom très-significatif qu'elle porte encore à présent (Madonna del *Castello*), aux désignations du diplôme de 975. En effet, le château de la *curte*, c'est-à-dire du domaine de Lemenne, ne pouvait pas occuper un emplacement plus avantageux que le sommet de l'escarpement où est bâtie l'église de la Madonne ; car, de cette position, qui est très-forte, on domine le cours du Brembo, à fort peu de distance de l'ancien pont *della regina* [2].

[1] Mario Lupo : *Codex diplomaticus civitatis et ecclesiæ Bergomatis*. — Bergame, 1784, tome II, livre III, p. 327.

[2] Le nom donné à ce pont montre que sa construction est vulgairement attribuée à la reine Théodelinde. On ne voit plus maintenant que les débris de quelques piles ; mais, du temps de Mario Lupo, il subsistait encore deux arches complètes. Le pont tout entier se composait de huit arches en plein cintre de 15 à 20 mètres d'ouverture et de 6 à 7 mètres de largeur entre les têtes. Les piles, terminées par des becs triangulaires, avaient environ 7 mètres d'épaisseur et 14 mètres de longueur (voir les dessins donnés par Mario Lupo dans son Codex). Suivant cet auteur, le pont della Regina serait de construction romaine. Auprès du chemin qui y conduisait, et dont il reste encore des traces dans les champs, s'élève la rotonde de San Tome in Limine, que nous étudierons dans la suite de cet ouvrage. Le pont della Regina, les églises de San Tome et de

Il y a donc lieu d'admettre que l'église de la Madonna del Castello est la même que celle dont le diplôme, cité précédemment, mentionne l'existence.

Cela est d'autant plus probable que le caractère de son architecture ne permet pas de lui assigner une date plus récente que la fin du dixième siècle. On pourrait même la regarder comme beaucoup plus ancienne, si l'on se fondait uniquement, pour fixer l'époque de sa construction, sur les tâtonnements naïfs et maladroits qui apparaissent dans la structure des voûtes et des piliers ; mais il convient de faire, à ce sujet, une part assez large à l'inexpérience des artisans campagnards qui paraissent avoir élevé l'édifice. Il est possible que ces artisans aient été en retard par rapport à leurs confrères des villes, de telle sorte que leurs ouvrages sembleraient plus anciens qu'ils ne le sont en réalité. Ce n'est là qu'une conjecture; mais elle est assez plausible pour qu'en l'absence de documents certains, elle mérite d'être prise en considération.

Quoi qu'il en soit de la date véritable de la Madonna del Castello, qu'elle remonte au huitième siècle, voire même au septième, comme le donne à penser son architecture, ou qu'elle ait bâtie plus tard par de grossiers maçons de campagne, on y trouve, à l'état rudimentaire, l'un des caractères principaux du style lombard, savoir : la division du pilier en plusieurs membres, de hauteurs et de dimensions différentes. Observons du reste, que dans le cas présent, cette disposition paraît devoir être attribuée, plutôt à la rudesse et à l'ignorance des constructeurs, qu'à une intention réfléchie, à une pensée originale nettement conçue.

la Madonna del Castello ne sont pas les seules constructions anciennes que l'on trouve aux environs d'Almenno, sur le territoire de l'ancienne *Curte* de Lemenne ou Limine. Il y a encore l'église de Saint-Georges, dont nous donnerons aussi la description et les dessins. Tous ces monuments, dispersés dans la campagne, font concevoir une haute opinion de la prospérité dont jouissait au moyen âge le district d'Almenno.

SAINT-AMBROISE DE MILAN

Saint-Ambroise de Milan est le premier monument où l'architecture lombarde apparaisse nettement constituée. La grandeur de cet édifice, l'ancienneté de son origine et sa bonne conservation lui donnent une importance considérable, rehaussée encore par des souvenirs historiques nombreux et pleins d'intérêt. La basilique ambroisienne mérite donc à tous les titres une étude approfondie ; et fort heureusement, des documents authentiques assez abondants permettent d'apporter, dans cette étude, une précision bien rare en pareille matière. Pour traiter complétement notre sujet, comme aussi pour mettre de l'ordre dans son exposition, nous commencerons par une histoire sommaire de la basilique et de son clergé ; nous passerons ensuite à la description du monument et nous terminerons par l'appréciation du caractère de l'architecture.

I. — HISTOIRE SOMMAIRE DE LA BASILIQUE AMBROISIENNE ET DE SON CLERGÉ.

Fondation. — Premiers documents historiques. — La basilique ambroisienne fut bâtie par saint Ambroise[1], qui la consacra le 19 juin 386. Du vivant même de son fondateur, les Milanais l'appelaient déjà ambroisienne [2], tant ils avaient de vénération pour leur évêque. Saint Ambroise avait fait préparer d'avance son tombeau au-dessous de l'autel. « Il est juste, écrit-il à sa sœur sainte Marcelline, que le prêtre repose au lieu où il avait coutume d'offrir le saint sacrifice[3]. » Cependant les corps des martyrs saint Gervais et saint Protais ayant été retrouvés en 387, Ambroise leur céda respectueusement la droite de sa tombe ; et depuis lors, ces reliques ont toujours été, en ce lieu, l'objet d'un culte profond et empressé [4].

[1] Grégoire de Tours l'affirme formellement : « Quam ipse proprio ædificavit studio. »

[2] « ... In Basilicam quam appellant ambrosianam. » Lettre de saint Ambroise à sa sœur sainte Marcelline.

[3] Lettre XXII d'Ambroise à sa sœur Marcelline.

[4] La fête des saints Gervais et Protais (19 juin) se célébrait avec beaucoup de solennité. Une inscription de 1098, scellée dans la façade de l'atrium, à droite de la porte, nous apprend que l'archevêque Anselme et ses successeurs exemptèrent de

Une origine aussi illustre n'a point suffi à l'ambition patriotique des vieux historiens milanais. Suivant eux, la basilique aurait été bâtie par Constantin sur l'emplacement d'un temple d'Esculape ou de Bacchus [1]. Plusieurs lui ont attribué pendant quelque temps le rang de métropolitaine [2]. Beaucoup ont raconté que saint Augustin y reçut le baptême des mains de saint Ambroise [3], et que saint Ambroise, ayant condamné Théodose à cette fameuse pénitence publique que lui mérita le siége de Thessalonique, fit fermer les portes de l'église devant l'empereur indigne d'y entrer. La critique éclairée des écrivains du siècle dernier a établi que ces histoires doivent être considérées comme des légendes imaginées au moyen âge et qu'elles ne prouvent qu'une chose : la vénération des Milanais pour leur glorieux patron et pour leur antique et illustre basilique. Depuis le quatrième siècle jusqu'au huitième nous ne savons rien sur la basilique ambroisienne. Pendant cet intervalle de quatre siècles, la ville de Milan éprouva de grands malheurs. Les Huns d'abord, puis les Franks, les Goths et les Bourguignons vinrent successivement la saccager. L'arrivée des Longobards répandit une telle terreur que l'évêque de Milan, fuyant devant eux, se retira à Gênes avec son clergé. Il est probable que l'église bâtie par saint Ambroise ne réussit point à échapper à de pareils désastres ; d'autant plus que, située en dehors des murs [4], elle était exposée aux premiers coups des barbares. La partie la plus ancienne de la basilique, formée des trois absides et des espaces rectangulaires qui précèdent, ne paraît pas remonter au delà du septième siècle.

Fondation du monastère bénédictin de saint Ambroise. — Plusieurs diplômes du huitième siècle nous montrent qu'à cette époque, le clergé spécialement attaché à la basilique ambroisienne se composait d'un *custode*, prêtre ou diacre, et de plusieurs ecclésiastiques d'un rang inférieur [5]. Ce clergé demeurait dans une habitation voisine

la taxe les marchandises mises en vente à Milan, trois jours avant la fête des saints Gervais et Protais, le jour même de cette fête et trois jours après. Pour attirer plus de visiteurs, on garantissait une entière sécurité « *firmam pacem* » aux arrivants et aux partants pendant huit jours avant et huit jours après la même fête. — Voir plus loin le texte de l'inscription dans la description de l'Atrium. — Cette inscription a été donnée avec de graves omissions par Giulini : *Memorie della città e campagna di Milano*. Milano, 1760. Édition de 1854, vol. II, p. 655; et exactement par Ferrario : *Monumenti di Sant' Ambrogio*, p. 43.

[1] Torre, *Ritratto di Milano*. Ces opinions n'ont pas d'autre fondement que la présence dans la basilique d'un serpent de bronze élevé sur une colonne et d'un morceau de sculpture antique représentant peut-être une bacchanale. Nous parlerons plus loin de ces deux ouvrages.

[2] Sormani, *Allegata ad concordiam in caussa præeminentiæ*.

[3] Fumagalli, *Delle Antichità longobardico milanesi*.

[4] « Juxta civitatem Mediolani. » — Diplôme de 784. — Giulini, *Memorie della città e campagna di Milano*. Édition milanaise de 1854, vol. I, p. 34.

[5] Giulini, *Memorie*, etc., vol. I, p. 22.

de la basilique, appelée du nom de *Cella* [1]. Les autres églises de Milan étaient administrées de la même manière. Leurs custodes paraissent avoir fait partie du clergé de l'ordre supérieur, appelé à Milan *Cardinal* [2], qui non-seulement desservait particulièrement l'église cathédrale, mais encore les autres églises, où il officiait aux jours de fête. Comme la plupart des églises de Milan, et notamment Saint-Ambroise, étaient à cette époque en dehors des murs [3], le clergé de l'ordre cardinal avait un service très-pénible. C'est sans doute pour le décharger d'une partie de ses fatigues, que Pierre, élu archevêque [4] de Milan au commencement de 784, fit en cette même année desservir la basilique ambroisienne par des moines bénédictins, et que, satisfait de l'abbé Benoît et de ses compagnons, il les installa définitivement dans la basilique et dans ses dépendances [5]. Le diplôme qui contient cette donation, daté du 23 octobre 789, est le plus ancien qui nous reste des évêques de Milan. On y lit notamment les passages suivants [6] :

Petrus per Dei gratiam sanctæ Mediolanensis Ecclesiæ Archiepiscopus monasterio, quod, Deo ubente [7], *instituimus juxta Ecclesiam Sancti Christi confessoris Ambroxii, in ejus honore, et sanctorum martyrum Protaxii et Gervasii, ubi eorum sacra corpora venerabiliter requiescunt, conditam : seu Benedicto Abbati, successoribusque ejus, cunctoque œtui ipsius, in perpetuum... Dignum est, ante veneranda ipsorum corpora laus regi æthereo sedulo decantetur a monachis ibidem constitutis : et ne aliquo impulsu penuriæ ipsa sacra Collegio stimulata gravetur. Cui, Deo miserante, Abbatem instituimus Benedictum presbyterum. Concedimus sibi suisque successoribus, qui pro tempore fuerint nunc et deinceps, omnibusve sub eis regulariter viventibus, locum habitationis ampliorem et honestiorem, scilicet ad habitandum et regulariter vivendum : et ipsam Ecclesiam, quæ usque nunc Cella* [8] *vocabatur ; quatenus eam orationis*

[1] Giulini, I, p. 30 et 31.

[2] Giulini, I, p. 22 et 49.

[3] Les églises situées en dehors des murs étaient, comme nous l'apprend un rhythme du huitième siècle : Saint-Victor, Saint-Ambroise, Saint-Nabor, Sainte-Valérie, Saint-Simplicien, Saint-Denis, Saint-Nazaire, Saint-Calimère, Saint-Celse et Saint-Eustorge (Giulini, I, p. 35). Il faut y ajouter Saint-Laurent. Ces églises étaient les plus importantes et les plus vénérées de Milan.

[4] Les évêques de Milan prirent le titre d'archevêques vers la fin du huitième siècle. — Thomas, prédécesseur de Pierre, le porte déjà. — Giulini, I, p. 21.

[5] L'acte de donation donne clairement à entendre que tel fut le motif de l'introduction des moines à Saint-Ambroise : « *Mihi meisque in Christo Filiis majoris scilicet ordinis totius gradibus, a quibus diutius laborantibus in eadem Ecclesia multotiens rogatus, merces acquiratur æterna...* »

[6] Voir, pour le texte complet du diplôme : Puricelli, *Ambrosianæ mediol. basilicæ ac monasterii monumenta.* — Mediolani, 1645, p. 18 et suiv.

[7] *Juvante* suivant Puricelli.

[8] Ce passage montre que les moines, pourvus d'une nouvelle demeure plus vaste et plus belle « ampliorem et honestiorem, »

solummodo secretioris continentissimam habeant eandem vero, quam superius diximus, in honore supradictorum sanctorum martyrum Protaxii et Gervasii, atque confessoris Christi Ambroxii constructam, sub sua cura et providentia ipse Benedictus Presbyter Abbas, quam quicunque successores ejus Abbates, qui...

La donation de l'archevêque Pierre fut consentie par le clergé, approuvée par les rois Charles et Pépin, et de plus, très-bien accueillie par le peuple. « *Consensum præbentibus Sacerdotibus ac Levitis, cunctisque Ordinis nostri, ut diximus, gradibus, spiritualibus Filiis : confirmantibus quoque Domnis nostris, Regibus in æternum victuris, una et populo pleno favente animo.* » Le diplôme se termine par le privilége accordé aux moines d'élire leur abbé et de le choisir parmi eux. Charlemagne confirma en 791 tout ce qu'avait institué l'archevêque [1]; et le monastère de saint Ambroise, fondé sous des auspices si favorables, ne tarda point à acquérir beaucoup d'importance et de richesses.

La basilique ambroisienne demeure la propriété des archevêques de Milan. — Il ne faudrait pas conclure de ce qui précède que la basilique ambroisienne fût devenue la propriété des moines bénédictins comme les bâtiments ou les biens du monastère, et que l'église milanaise se fût ainsi dessaisie du sanctuaire de son saint patron. Remarquons, en effet, qu'en 789 l'archevêque Pierre donne à l'abbé Benoît le monastère et la Cella, tandis qu'il se borne à lui confier le soin de la basilique, « *sub sua cura et providentia.* » Dans un diplôme de 835, l'archevêque Angilbert confirme à l'abbé Gaudentius la tutelle et la garde, tant de la basilique que du magnifique autel nouvellement érigé à ses frais. « *Confirmo Ecclesiam et altare, quod... in tutela et omni custodia suprataxati Gaudentii abbatis... et in ejus ditione perhemniter suisque successoribus permaneat sine fine* [2], » etc. Enfin un diplôme de 864 montre qu'à cette époque des prêtres appelés *decumani* officiaient à Saint-Ambroise [3]. La présence de ces prêtres séculiers qui, avec le temps, formèrent une puissante collégiale, témoigne plus expressément encore que les textes cités en premier lieu, qu'en fondant et protégeant le monastère

avaient converti en oratoire la cella où habitait, avant leur venue, le clergé de la basilique ambroisienne. Cette cella était bien l'habitation du clergé, et non, comme on l'a prétendu, une petite église, car un diplôme de 740 contient une donation faite à la basilique ambroisienne, avec la condition que le donateur habitera la cella, et y recevra, sa vie durant, le vivre et le vêtement. — Giulini, vol. I, p. 50 et 51.

[1] Giulini, I, p. 53.

[2] Puricelli, *Mon. ambros.*, n° 44.

[3] Voir Giulini, I, p. 234.

de Saint-Ambroise, les archevêques de Milan ne renoncèrent point à la possession de la basilique ambroisienne.

Mais voici encore d'autres preuves de ce fait, et des preuves assez formelles pour ne laisser aucun doute. On lit dans les pièces d'un procès engagé au commencement du treizième siècle entre l'abbaye et le chapitre de Saint-Ambroise[1], que plusieurs témoins furent interrogés sur la question de savoir si l'église avait été restaurée par le *superstes*[2] ou par l'archevêque. La réponse fut que la basilique appartenant à l'archevêque, bien qu'il s'y trouvât un superstes, elle avait été restaurée par l'archevêque. Non-seulement le travail auquel on vient de faire allusion, mais encore toutes les constructions ou restaurations importantes sur lesquelles nous avons des documents, furent l'ouvrage des archevêques. Le clergé de Saint-Ambroise ne paraît avoir fait par lui-même que des travaux d'appropriation tout à fait secondaires. Cette intervention constante des archevêques de Milan, dont il y a des témoignages depuis le neuvième siècle jusqu'au dix-huitième, montre avec évidence que la basilique ambroisienne n'a jamais cessé de leur appartenir, et que les religieux qu'ils y installèrent furent seulement chargés de la garder et d'y officier.

Il convient de mentionner aussi, à l'appui de cette conclusion, le privilége qu'eut au moyen âge l'église de Saint-Ambroise, de servir de théâtre à toutes les solennités politiques et religieuses, accomplies à Milan sous la présidence de l'archevêque. Plusieurs diètes du royaume d'Italie et plusieurs assemblées d'évêques y furent réunies. Othon I, Conrad I, Henri IV, Conrad son fils, Conrad de Franconie, Henri VI, Henri VII, Charles IV, et peut-être Othon IV, y furent couronnés rois d'Italie[3].

Si nous venons d'insister très-longuement sur les arguments qui prouvent la possession de la basilique ambroisienne par les archevêques de Milan, c'est qu'il importe d'être parfaitement fixé sur ce point. Il serait naturel en effet, faute des renseignements que nous avons cités, d'attribuer aux moines bénédictins les constructions de Saint-

[1] Puricelli, *Mon. ambros.*, n° 626.

[2] *Superstes,* en italien *soprastante,* c'est-à-dire économe, intendant. — Giulini, III, p. 406.

[3] Voir, pour les diètes, élections et couronnements accomplis à Saint-Ambroise : Giulini, *Mem. di Milano;* et Ferrario, *Monumenti di sant' Ambrogio*. Milano, 1824. — Jusqu'au milieu du dixième siècle, les élections et les couronnements des rois d'Italie se firent à Pavie, capitale du royaume; mais depuis, soit que l'importance croissante de Milan lui eût donné le premier rang, soit que Pavie, ayant fait acte de rébellion, eût perdu son privilége, ces événements politiques eurent lieu généralement à Milan. Le couronnement ne se faisait à Monza que lorsque les Milanais étaient hostiles au souverain, ce qui, du reste, arriva fort souvent; même dans ce cas, les rois d'Italie vinrent plusieurs fois se faire couronner une seconde fois à Milan. La cérémonie se célébrait à Saint-Ambroise, et non dans la cathédrale, parce que, suivant Giulini, les Milanais, très-jaloux de leur liberté, ne voulaient pas que le roi entrât dans leur ville. C'est l'archevêque de Milan qui présidait au couronnement et posait le diadème sur le front du souverain.

Ambroise ; et alors, comme ces moines paraissent avoir exercé, au moins à certaines époques et dans certains pays, une influence considérable sur l'architecture religieuse, le monument que nous étudions pourrait fort bien passer pour une manifestation de leurs principes artistiques. Les explications que nous avons données ne permettant pas d'admettre une pareille opinion, il en résulte que la basilique ambroisienne peut être regardée comme le produit original de l'art italien, et non comme l'expression d'un art monastique plus ou moins étranger au milieu où il apparaît. L'histoire de l'abbaye de Saint-Ambroise témoigne du reste, qu'au point de vue artistique aussi bien qu'au point de vue religieux, cette abbaye joua toujours un rôle très-minime. Sa destinée n'a rien eu de commun avec celle des grands monastères bénédictins du centre de la France.

Après avoir montré dans quelles mains et sous quelle influence s'est trouvée la basilique ambroisienne, nous allons parler des différents travaux que l'on y exécuta successivement. Le neuvième siècle mérite à cet égard un examen particulier.

Travaux exécutés a la basilique ambroisienne pendant le neuvième siècle. — Si l'on étudie l'histoire de Milan, on reconnaît que le neuvième siècle a été pour les évêques de cette ville une période très-remarquable d'autorité morale et de puissance temporelle. Les deux archevêques Angilbert II (824-859) et Anspert (868-881) prirent une part considérable aux événements politiques de leur époque[1] et surent, en outre, employer leurs richesses à construire des monuments restés célèbres dans les fastes de la ville. C'est dans la basilique ambroisienne, dont ces deux grands hommes furent les zélés bienfaiteurs, que l'on voit encore ceux de leurs ouvrages qui sont parvenus jusqu'à nous. Angilbert fit exécuter par l'orfévre Wolvinus le magnifique autel en vermeil et argent ciselés, qui se trouve entre les colonnes du ciborium, et Anspert fit construire l'atrium. Ces deux monuments ont une grande importance pour l'histoire de la basilique ambroisienne : aussi convient-il de bien justifier la date qu'on leur assigne.

Pour l'autel il n'y a pas de doute possible : deux des médaillons qui ornent la face postérieure représentent saint Ambroise couronnant Angilbert « *Domnus Angilbertus* » et Wolvinus « *Wolvinus magister phaber*. » (Voir sur la pl. XXXIV le dessin d'ensemble de la face postérieure de l'autel et sur la pl. XXXV le détail des deux médaillons en question.) Le travail très-soigné de cet autel, l'heureux agencement des sujets et la correction du dessin des figures prouvent qu'au neuvième siècle, l'art était cultivé

[1] Voir Giulini, livres I à X.

avec succès au nord de l'Italie. En même temps, la richesse des matières employées donne une très-haute opinion des ressources qu'avaient à leur disposition les archevêques de Milan.

La date de l'atrium est fixée par l'épitaphe de l'archevêque Anspert, conservée encore dans l'église de Saint-Ambroise. Cette inscription, gravée sur une dalle de marbre, est assez intéressante pour que nous en donnions le *fac-simile* et le texte restitué sans abréviations.

A ω B ✱ M T
HICIACETANSPERTVSNRÆ
CLARISSIMVS VRBIS
ANTISES·VĀVOCEPVDOREFIDE
AEQVISECTATORTVRBAE
PRAELARGVS EGENAE
EFFECTORVOTIPPOSITIQ·ENAX
MOENIASOLLICITVS COM
MISSAEREDDIDIT VRBI
DRTA·RESTITVITD STILICHONEDMV
QVOTSACRAS AEDES
QVANTOSVDOREREFECIT
ATRIAVCNASSTRVXETANTEFORES
TVSCSATYROTEPVQ·DMVQ·DCVT
DANSSVASACRATOPDACNCTALOC
VTMONACHOS PASCANT
AETERNIS OCTO DIEBVS
AMBROSIVPSEQSATYRQRCENT
OBIITANNO INCARNATIO
NISDNIOCCC·LXXXII
SEPTIMOIDVSDECINDICXV
REXITEPISCOPATVSVVM
ANNIS XIII MEN V DIEB XII
PSVLISANDREASPFATICPTSMCRE
HOCLÆVITASIBICDECRVITOPVS

1,510

0,690

Hic jacet Anspertus nostræ clarissimus urbis
Antistes. Vita voce pudore fide

Æqui sectator turbæ prælargus egenæ
  Effector voti propositique tenax
Mœnia sollicitus commissæ reddidit urbi[1]
  Diruta restituit de Stilicone domum[2]
Quot sacras ædes quanto sudore refecit
  Atria vicinas struxit et ante fores
Tum sancto Satyro templumque domumque dicavit[3]
  Dans sua sacrato prædia cuncta loco
Ut monachos pascant æternis octo diebus
  Ambrosium prosequi Satyrumque rogent
Obiit anno Incarnationis Domini octingentesimo octogesimo secundo
Septimo Idus Decembris Indictione decima quinta.
  Rexit episcopatum suum
Annis tredecim mensibus quinque diebus duodecim.
Præsulis Andreas præfati captus amore
  Hoc lævita sibi condecoravit opus.

Les quatre premiers vers peignent fort bien les vertus et le caractère du grand archevêque. Les suivants racontent ses travaux, parmi lesquels on remarque la construction d'un atrium ou parvis. L'emplacement de cet édifice n'est indiqué, il est vrai, par aucun nom propre de lieu, mais la mention de son voisinage et de sa situation au-devant des portes se rapporte apparemment à la place qu'occupait l'épitaphe, et comme celle-ci se trouvait dans l'intérieur de la basilique ambroisienne, nous sommes en droit d'admettre que l'atrium en question est bien celui de cette basilique. C'est l'opinion constante de tous les historiens milanais. On sait d'ailleurs, par une donation de 892[4], qu'à cette époque, il existait un parvis devant l'église de Saint-Ambroise. Voici dans quels termes l'archevêque Anselme II décrit le terrain dont il fait don au monastère : « *Est autem mensura ipsius terræ... Situs vero loci, ab Oriente et Meridie, cohæret monasterio, habens ab Occidente viam Regiam, a Septentrione murum et porticum quibus sacratum munitum est Atrium.* » Ce passage est aussi clair que possible. Les noms de lieu qui s'y trouvent désignés prouvent de la manière la plus formelle, qu'à la fin du neuvième siècle, un atrium, entouré de portiques et clos par un mur, précédait la basilique ambroisienne.

[1] C'est un fait curieux de voir un évêque relever les murailles de sa ville quand, en même temps, se trouvait dans cette ville un comte impérial. Le vrai maître de Milan était alors Anspert; et, certes, au neuvième siècle, peu de souverains ont fait autant que cet archevêque, dont l'épiscopat ne dura cependant que treize années et demie.

[2] Ce « *domus Stiliconis* » est probablement le palais du fameux Stilicon, qui pouvait fort bien être devenu la propriété des archevêques de Milan. — Giulini, I, p. 326.

[3] L'église et le monastère de Saint-Satyre, fondés par Anspert, sont dans l'intérieur de Milan.

[4] Puricelli, *Mon. ambros.*, n°147. — Giulini, I, p. 360.

A moins d'une reconstruction postérieure, le parvis actuel serait donc bien celui d'Anspert. Or, il n'est guère admissible qu'il ait été rebâti, attendu que l'édifice maintenant existant paraît appartenir aux premiers temps du style lombard et que, par suite, il ne saurait être postérieur au dixième siècle. Si donc il y avait eu reconstruction, le monument primitif, élevé par Anspert, n'aurait eu qu'un siècle ou tout au plus un siècle et demi de durée. Ce laps de temps n'est pas assez considérable pour donner de la vraisemblance à l'hypothèse d'une réédification, d'autant plus qu'au dixième siècle, ni la ville de Milan, ni en particulier le monastère de Saint-Ambroise, n'éprouvèrent de désastre.

Si nous avons insisté sur la date du parvis, c'est qu'elle a beaucoup d'importance pour déterminer l'époque de la construction de l'église. Les nefs et le narthex ont été bâtis en même temps ; car il n'y a aucune solution de continuité entre leurs maçonneries, et les murs latéraux se prolongent exactement de chaque côté de la muraille de séparation. Le parvis fut ajouté après coup : ce fait se déduit en toute rigueur de ce que la corniche à petits arcs qui couronne les baies inférieures de la façade continue à régner sous la toiture des deux portiques du nord et du midi. (Voir la pl. XXX.) Abstraction faite du chevet de l'église, il y a donc eu deux constructions distinctes : d'abord, les nefs avec le narthex ; et ensuite le parvis. En examinant ces deux parties de la basilique, on reconnaît aisément qu'elles ont dû être bâties à peu de temps d'intervalle ; car, bien que l'atrium témoigne d'un art plus avancé, il offre cependant une grande unité de style avec le corps de l'église. Cette observation, jointe à la connaissance de la date de l'atrium, nous autorise à conclure que les nefs et le narthex remontent à la première moitié du neuvième siècle.

Les preuves qui viennent d'être présentées sont encore fortifiées, comme on le verra plus loin, par celles que fournit l'étude détaillée de la basilique ; en sorte qu'il ne paraît guère possible de mettre en doute les dates précédemment fixées.

Il faut remarquer, d'ailleurs, que le neuvième siècle paraît avoir été particulièrement propice à l'érection de la basilique ambroisienne. Le nord de l'Italie se trouvait alors dans une situation relativement calme et prospère et, en même temps, le siége épiscopal de Milan fut occupé par des hommes éminents, zélés bienfaiteurs de l'église et du monastère de Saint-Ambroise. Ce qui prouve bien la faveur exceptionnelle dont cette église fut alors l'objet, c'est que depuis Pierre Ier, mort en 801, jusqu'à André, mort en 906, tous les archevêques de Milan, à l'exception d'un seul[1], y furent

[1] Angilbert II, enterré à Saint-Nazaire. — Giulini, I, 225.

ensevelis, tandis qu'aux époques suivantes, le privilége de posséder les tombes des archevêques passa à la cathédrale [1]. Il faut ajouter que le dixième siècle où, à défaut du neuvième, on devrait placer la construction de Saint-Ambroise, fut une période de confusion et de relâchement, dont les archevêques de Milan paraissent avoir subi complétement la mauvaise influence. On les vit s'occuper bien plus d'intérêts purement matériels que du soin de leur diocèse et de leurs églises, et quelques-uns commirent même des abus scandaleux [2]. Dans aucun des diplômes de cette époque, relatifs à Saint-Ambroise, on ne trouve trace d'une construction faite à la basilique.

Travaux exécutés a la basilique ambroisienne depuis la fin du neuvième siècle jusqu'a nos jours. — Nous nous bornerons ici à énumérer les principaux de ces travaux, dont nous reparlerons plus longuement à propos des différentes parties de la basilique qu'ils concernent.

Au commencement du douzième siècle fut bâti le campanile de droite, dit nouveau campanile, que l'archevêque Anselme V della Pusterla donna aux chanoines en 1128 [3].

En 1196, l'église de Saint-Ambroise éprouva un grand désastre. Les voûtes de la nef principale s'écroulèrent en partie et, dans leur chute, ruinèrent la chaire et une portion du chœur. L'archevêque Oberto da Terzago et son successeur Filippo da Lampugnano s'empressèrent de restaurer l'église, et à ce travail ils ajoutèrent la construction de la coupole [4].

Au seizième siècle, saint Charles Borromée fit décorer, ou plutôt défigurer, l'intérieur de cette coupole. Son architecte Pellegrino Pellegrini tapissa la voûte de caissons et masqua les arceaux des pendentifs par quatre colossales figures d'anges [5].

Vers 1631, le cardinal Frédéric Borromée restaura l'atrium, alors fort délabré [6].

Enfin, le cardinal Odescalchi fit exécuter, au commencement du siècle dernier, des travaux importants de consolidation et de restauration [7]. Par ses soins, les arcs qui

[1] Il s'agit ici de la cathédrale dédiée à la sainte Vierge et appelée *Hiemalis*. Il importe de le dire, attendu qu'à partir des dernières années du huitième siècle ou des premières du neuvième, il y eut à Milan deux cathédrales, Sainte-Marie pour l'hiver et Sainte-Thècle pour l'été. — Giulini, I, p. 92.

[2] Manassès et Adelman, qui se disputèrent le siége épiscopal vers le milieu du dixième siècle, dissipèrent les richesses de l'église milanaise à se faire des partisans (Giulini, I, p. 537); et Landolph II, élu grâce aux intrigues et à l'or de son père, alla jusqu'à distribuer à ses soldats les bénéfices ecclésiastiques. — Giulini, I, p. 643.

[3] Giulini, III, p. 182.

[4] Puricelli, *Mon. Ambros.*, n° 626. — Giulini, IV, p. 89 et 91.

[5] Ferdinando Cassina, *le Fabbriche piu cospicue di Milano*. Milano, 1846, fascicolo XV.

[6] Ferrario, *Mon. di S. Ambrogio*, p. 41.

[7] Latuada, *Descrizione di Milano*, 1738.

soutiennent la coupole furent réparés et l'on remit à neuf la confession. En même temps toute l'église fut ornée et nettoyée, au point qu'elle sembla, suivant l'expression du contemporain Latuada, pareille au phénix, renaître de ses cendres.

Il n'y paraissait plus guère de nos jours ; et la vieille basilique avait grand besoin d'une deuxième résurrection. Elle s'achève en ce moment, aux frais du gouvernement italien, et sous la direction d'une commission d'artistes milanais[1]. Les travaux, commencés en 1857 et constamment poursuivis depuis cette époque, ont peu à peu restitué aux différentes parties du monument leurs formes et leur caractère primitifs. Encore un peu de temps, et la basilique ambroisienne, dépouillée du badigeon et des placages qui la souillaient, débarrassée aussi des adjonctions qui la défiguraient, méritera vraiment d'être comparée au phénix renaissant de ses cendres.

Abbaye et Chapitre de Saint-Ambroise. — Nous avons déjà raconté les origines de l'abbaye et celles du chapitre de Saint-Ambroise ; il ne reste plus qu'à exposer brièvement la suite de leur histoire.

Dès 873, l'empereur Louis II met le monastère sous la protection impériale, avec défense à l'archevêque ou à ses agents d'élever aucune prétention sur les biens et les personnes qui dépendent de cette communauté : il ajoute même qu'il sera pris le même soin de leur conservation que s'ils appartenaient au domaine impérial[2]. Les

[1] Par un décret du 25 janvier 1857, l'empereur d'Autriche gratifia la basilique ambroisienne d'une dotation annuelle de 10,000 florins (25,000 francs) pour la restauration du monument *dans le style ancien*. Cette dotation, maintenue par le gouvernement italien, a été constamment payée depuis 1857. Une commission mixte fut instituée à cette époque pour l'exécution des travaux. On la composa de Mgr Rossi, prévôt et curé de Saint-Ambroise, de MM. les chanoines Margorati, archiprêtre, et Ghidoli, coadjuteur, et de MM. Brocca, architecte, et Bisi, peintre et professeur de perspective, membres de l'Académie de Bréra. Les trois premiers furent chargés, avec le concours de M. Sormani, ingénieur du conseil de fabrique, de l'administration financière, et les deux derniers, de la direction artistique. L'exécution des travaux fut confiée à M. Savoja. Au mois de septembre 1858, M. Schmidt, professeur d'architecture, fut adjoint à la commission avec la charge de relever les dessins de l'édifice. Mais les événements politiques de 1859 le forcèrent bientôt à quitter Milan. Après son départ, la commission s'adjoignit M. l'architecte Pestagalli, professeur d'architecture. Elle employa MM. Landriani et Burlando au relevé de l'état ancien du monument.

Les renseignements qui précèdent m'ont été fournis par M. Bisi, à l'obligeance duquel je dois d'avoir pu, avec l'agrément des autres membres de la commission, mesurer et dessiner tout à mon aise. On a bien voulu me donner à cet égard toutes les facilités possibles, et même autoriser M. Landriani à me communiquer les dessins et les renseignements que je jugerais à propos de lui demander : ce dernier secours m'a été extrêmement utile, car dans les intervalles des quatre voyages que j'ai faits à Milan depuis 1860 jusqu'à ce jour, M. Landriani a bien voulu, avec une complaisance dont je suis heureux de pouvoir le remercier, me tenir au courant de tous les faits intéressants qu'a mis au jour l'avancement successif des travaux. Je lui dois plusieurs de mes dessins de détail et la plupart des cotes de la coupe transversale de la coupole.

Avant de terminer cette note, je tiens à remercier Mgr Rossi de l'intérêt bienveillant qu'il a témoigné pour mes études, et M. Bisi, de m'avoir fait présent d'un charmant dessin, représentant la vue perspective du ciborium et de la tribune. Ce dessin, dont il m'est impossible de donner la gravure dès à présent, pourra, je l'espère, être publié dans les livraisons suivantes.

[2] Giulini, I, p. 268, 269.

empereurs, les rois d'Italie, les archevêques de Milan, et d'autres personnages encore, contribuèrent, comme à l'envi, à accroître la splendeur de l'abbaye de Saint-Ambroise ; cela est attesté par un grand nombre de donations et de confirmations de biens. Malgré tant de faveurs, le privilége souvent renouvelé qu'avaient les moines d'élire leur abbé, fut plusieurs fois violé. On cite notamment l'abbé Gaudentius, choisi en 835 par l'archevêque Angilbert[1], et l'abbé Pierre II, nommé en 859 par l'empereur Louis II[2]. Gaudentius fut appelé du monastère de Saint-Vincent à celui de Saint-Ambroise, pour réformer ce dernier qui, cinquante ans après sa fondation, était déjà tombé dans le relâchement. Quant à Pierre II, qui gouverna l'abbaye pendant quarante et un ans, les deux vers suivants de son épitaphe recommandaient particulièrement sa mémoire aux bénédictins de Saint-Ambroise[3].

Templa domos vites oleas pomeria struxit
Auxit thesauros, conduplicavit agros.

On peut dire que cet éloge donne une idée assez juste des soins qui, de tout temps, préoccupèrent surtout les abbés et les moines de Saint-Ambroise. Leur principal souci fut, en effet, d'accroître ou de défendre leurs possessions et leurs priviléges ; et ils y réussirent fort bien, si l'on en juge par la richesse et la puissance qu'ils parvinrent à obtenir. Dès le onzième siècle, l'abbé de Saint-Ambroise était le premier d'entre ceux de Milan[4]. Il jouissait même du privilége de revêtir les habits pontificaux[5]. En 1128, l'abbé Jean s'intitulait fièrement « Jean, par la grâce de Dieu, abbé de Saint-Ambroise[6]. » Depuis 1346, on voit les abbés de Saint-Ambroise porter le titre de comtes[7]. Leur puissance était devenue assez grande pour faire ombrage aux archevêques qui paraissent avoir cherché à la contenir en favorisant le chapitre[8].

Au commencement du quinzième siècle, les moines, réduits à un petit nombre, peu soucieux de la règle et divisés entre eux, négligeaient fort le service de la basilique. L'abbaye fut alors convertie en bénéfice au profit d'abbés commendataires, et ce régime dura près d'un siècle. En 1497, le cardinal Ascanio Sforza, après avoir con-

[1] Giulini, I, p. 146.
[2] *Id.*, I, p. 219.
[3] *Id.*, I, p. 394.
[4] *Id.*, II, p. 161.
[5] *Id.*, II, p. 711.
[6] *Id.*, III, p. 183.
[7] *Id.*, IV, p. 430.
[8] *Id.*, III, p. 182.

gédié les quelques bénédictins qui restaient, remit le monastère à des moines cisterciens qu'il fit venir de Chiaravalle : ceux-ci demeurèrent possesseurs de l'abbaye jusqu'au moment de sa suppression définitive, à l'époque de la Révolution française [1].

Nous avons vu que le chapitre de Saint-Ambroise tire son origine des prêtres appelés *decumani* qui, dès le neuvième siècle, officiaient dans la basilique. Comment s'y trouvaient-ils malgré la fondation du monastère? On l'ignore absolument, quoique bien des recherches et des discussions aient eu lieu sur cette matière. Toujours est-il qu'en 864 ces prêtres formaient un collége, auquel de nombreuses et importantes donations procurèrent bientôt de grandes richesses et une puissance considérable. En 1038, la vie commune était pratiquée par les decumani de Saint-Ambroise[2], et, en 1075, elle fut instituée dans toute sa régularité[3]. Le chef du chapitre portait le titre de *preposto* ou prévôt, qui paraît avoir remplacé celui d'archiprêtre vers la fin du onzième siècle[4].

L'abbaye et la collégiale de Saint-Ambroise furent presque constamment en lutte l'une contre l'autre. Ces deux corporations ne pouvaient vivre pour ainsi dire côte à côte sans qu'il y eût souvent des sujets de conflits; et comme elles étaient puissantes et rivales, partant très-susceptibles, à la moindre occasion éclatait une querelle. Nous en avons la preuve par les actes d'un grand nombre de procès, de jugements et d'arbitrages, conservés dans les archives du monastère et du chapitre. Tout cet arsenal d'instruments et de diplômes, maintenant inutile pour faire valoir des prétentions oubliées, a au moins l'utilité de nous avoir conservé quelques renseignements intéressants sur l'histoire de Milan et de la basilique ambroisienne[5]. On y voit que les différends de l'abbaye et de la collégiale furent vidés, tantôt par l'archevêque, tantôt par les magistrats de la ville, tantôt même par le souverain pontife, quand l'autorité de l'archevêque ou des juges laïques était méconnue[6]. Une bulle d'Urbain VIII les termina enfin vers le commencement du dix-septième siècle[7].

Les bâtiments du monastère, placés vers le chevet de l'église, du côté droit, datent de la fin du quinzième siècle. Ils furent alors rebâtis avec une grande magnificence

[1] Ferrario, *Mon. di S. Ambr.*, p. 28 et suiv.
[2] Giulini, II, p. 253.
[3] *Id.*, II, p. 522.
[4] *Id*, II, p. 622.
[5] On verra, dans la suite de cette étude, que certaines pièces de ces procès relatent, sur les constructions et les restaurations de Saint-Ambroise, plusieurs faits importants.
[6] Giulini. Voir le détail de ces procès dans les vol. I, II, III et IV.
[7] Ferrario, p. 29.

par le cardinal Ascanio Sforza, frère du duc de Milan Louis le More[1]. Le même cardinal entreprit aussi la reconstruction de la collégiale, située du côté opposé, mais des désastres politiques l'empêchèrent d'achever cet ouvrage : il n'eut que le temps de faire élever le grand portique accolé au flanc gauche de l'église. Les bâtiments de l'abbaye servent à présent d'hôpital militaire. Quant à ceux de la collégiale, ils sont encore occupés par les membres du chapitre, maintenant seuls desservants de la basilique ambroisienne.

II. — DESCRIPTION DE LA BASILIQUE AMBROISIENNE.

Nous avons vu précédemment que les constructions principales de la basilique ambroisienne datent de trois époques différentes. Le chevet, formé des absides et des espaces sensiblement rectangulaires qui précèdent, est la partie la plus ancienne; les nefs et les narthex ont été bâtis plus tard, et l'atrium fut ajouté en dernier lieu. Des teintes d'une intensité décroissante distinguent sur les plans de la pl. XXVI et de la pl. XXVII ces constructions successives. La plus foncée marque le chevet de la basilique, et de plus, la campanile de droite et les quatre colonnes du ciborium, qui remontent à des temps très-reculés. La deuxième par ordre d'intensité désigne les nefs et le narthex; et la troisième, l'atrium. Quant aux deux dernières, elles indiquent des ouvrages postérieurs, exécutés, les uns au douzième et au treizième siècle, et les autres à des époques plus récentes.

Nous allons, pour plus d'ordre, décrire et étudier séparément les constructions principales de la basilique ambroisienne. Toutefois, comme le narthex offre une disposition spéciale et joue un rôle particulier, nous l'examinerons à part, bien qu'il soit contemporain des nefs. Notre étude sera, par suite, divisée en quatre parties qui auront pour objet : le chevet, les nefs, le narthex et l'atrium. A chacun de ces membres de la basilique nous rattacherons ceux des ouvrages accessoires ou complémentaires qui s'y trouvent renfermés ou accolés; et cela sans distinction de dates. C'est ainsi que nous joindrons la description des deux campaniles à celle des nefs, quoique l'une de ces tours soit plus ancienne que le vaisseau de l'église, et que l'autre soit plus moderne.

[1] La première pierre fut posée par Louis le More en 1497 ou 1498. — Ferrario, p. 28.

CHEVET DE LA BASILIQUE.

Structure et décoration extérieure du chevet. — Sa date probable. — Le chevet de la basilique ambroisienne se compose de trois absides et des espaces irréguliers, à peu près rectangulaires, disposés par devant. Il se termine contre les nefs à trois arcs doubleaux, situés dans le prolongement l'un de l'autre, et surmontés d'un mur qui forme pignon au-dessus des toitures. Les maçonneries du chevet sont très-nettement distinctes de celles de l'extrémité des nefs, ce qui prouve bien qu'il y a eu deux constructions différentes. Les murailles des diverses parties du chevet paraissent d'ailleurs solidaires, autant qu'il est possible d'en juger après les mutilations qu'elles ont souffertes. On doit en conclure que toute cette portion de la basilique fut bâtie d'un seul jet; et cela malgré certaines anomalies de détail, telles que le défaut de continuité des corniches qui couronnent, d'une part, l'abside principale, et de l'autre, les murs situés entre les naissances de cette abside et les piliers extrêmes de la grande nef. (Voir sur la pl. XXXI le raccordement de ces deux corniches.)

Les absides latérales n'existent plus aujourd'hui; mais on a retrouvé leurs fondations, ce qui a permis de les restituer. De même que l'abside principale, elles étaient décorées à l'extérieur par de petits pilastres élancés. C'est tout ce qu'on peut savoir de leur structure primitive.

L'abside centrale, arrondie en demi-cercle et large de $11^{m},90$, est éclairée par trois grandes fenêtres dont la restauration est toute récente. Celle du milieu avait été élargie et complétement mutilée, mais les deux autres conservaient encore leurs anciennes formes sous des adjonctions postérieures qu'on a fait disparaître.

Le couronnement extérieur de cette abside (voir pl. XXXI) se compose d'arcatures cintrées assez profondes, encadrées par des archivoltes saillantes, qui reposent de trois en trois sur les petits pilastres montant de fond, et dans les intervalles, sur des consoles. Un bandeau, formé d'un rang de briques en dents de scie compris entre deux rangs de briques à plat, règne au-dessus des arcatures, immédiatement sous la toiture. La corniche des murs droits qui se relient aux extrémités de la muraille de l'abside, ressemble beaucoup à celle qu'on vient de décrire; elle en diffère en ce qu'il n'y a pas de pilastres, et en ce que les arcatures, qui sont plus petites, font saillie sur le mur au lieu de l'évider.

Un fossé d'assainissement, creusé en 1859, tout autour de l'abside principale, a mis au jour les fondations de cette abside. La muraille va en s'élargissant par deux ressauts

successifs. Depuis la base jusqu'à un mètre environ au-dessous de l'appui des fenêtres, elle est bâtie en blocs de pierre irréguliers, grossièrement taillés et assemblés. Le reste de la construction est en briques de 0m,07 d'épaisseur sur 0m,20 à 0m,30 de longueur et 0m,10 à 0m,15 de largeur; l'épaisseur des joints varie de un à deux centimètres. Quelques-unes des briques, entre autres celles du bandeau de couronnement, ont jusqu'à 0m,40 de longueur.

Le pavé actuel de la tribune s'abaisse de 0m,16 depuis le fond de l'abside jusqu'à sa limite antérieure. A ce point, il domine de 2m,75 l'ancien pavé des nefs. Le dallage de la confession, située au-dessous de la tribune, n'est enfoncée que de 0m,76 au-dessous du sol primitif de l'église.

Les parois intérieures de la tribune sont ornées de peintures, de mosaïques et de moulures en stuc fort intéressantes à étudier; mais, comme cette décoration, ainsi que la confession elle-même, sont postérieures à la construction primitive, il n'y a guère que la structure de l'édifice qui puisse nous donner quelque lumière sur l'époque de son exécution.

Si l'on en jugeait par la forme des anciennes fenêtres (elles n'étaient pas, dans le principe, encadrées par une archivolte appuyée sur deux colonnettes), on pourrait attribuer au chevet de Saint-Ambroise une origine très-reculée; mais le caractère de la décoration extérieure s'oppose à ce qu'on admette une date plus ancienne que le septième ou le huitième siècle. Il est à remarquer, en effet, que les petits pilastres du parement extérieur de l'abside se prolongent dans le soubassement en pierre, et font si bien corps avec lui, que le passage de la pierre à la brique y a lieu au même niveau que dans la partie lisse de la muraille. Ces pilastres commandent en quelque sorte les formes décoratives du couronnement, de manière que toute la construction, depuis le pied jusqu'au sommet, doit être considérée comme ayant été élevée du même coup. D'après cela, on ne peut pas, eu égard aux proportions élancées des pilastres, ainsi qu'à la forme du couronnement, attribuer au chevet une date plus ancienne que le septième siècle; et comme, d'autre part, il est manifestement antérieur aux nefs, sa construction ne saurait être reportée au delà de la fin du huitième siècle. Telles sont les limites entre lesquelles doit se placer la date de cette partie de l'édifice. Elle ne peut donc pas être, comme on l'a prétendu, un débris de la basilique élevée par saint Ambroise. La présence de trois absides suffirait d'ailleurs à rendre fort improbable une pareille supposition.

La tribune fut pendant assez longtemps isolée du vaisseau de l'église. On sait en

effet, par un instrument de 1507, qu'avant cette époque elle était bouchée par un mur et servait de sacristie au chapitre. Cette séparation date sans doute des premières années du treizième siècle, car on fut alors obligé, pour soutenir le poids de la coupole nouvellement construite, de murer quelques-uns des arcs qui la portaient[1]. Le document de 1507, qui vient d'être cité, est fort intéressant pour l'histoire de la tribune. C'est une convention, faite entre l'abbaye et le chapitre, pour transférer, au lieu où se trouvait alors la sacristie du chapitre, le chœur qui jusque-là occupait une partie de la nef principale, en avant du maître-autel. Les conditions de ce changement furent : 1° que la muraille de séparation de la sacristie et de l'église serait percée aux frais de l'abbaye et que les moines feraient construire un arc robuste pour soutenir la coupole, ainsi qu'une grille en fer pour garder l'autel de ce côté (la grille existe encore); 2° que les siéges en marbre qui garnissaient le pourtour de l'abside, et en particulier le siége épiscopal, seraient conservés intacts[2]. — Nous reviendrons plus loin sur cette dernière clause. Tout ce qu'il convient de faire connaître dès à présent, c'est que, pendant environ trois cents ans, du commencement du treizième siècle au commencement du seizième, la tribune fut isolée de l'église.

Confession. — Certains auteurs assignent à la crypte une origine très-reculée, et Puricelli rapporte même qu'il en est fait mention dès 826 ou 827. Si réellement elle existait à cette époque, ce ne pouvait être avec ses dispositions actuelles, car on ne prit que plus tard l'habitude de relever beaucoup le pavé de la tribune au-dessus de celui de l'église. Les cryptes de la rotonde de Brescia et de la basilique du Saint-Sauveur, dans la même ville, témoignent qu'au huitième siècle on enterrait la confession plutôt que d'exhausser la tribune. Il reste d'ailleurs une preuve matérielle d'un changement de niveau. L'arc doubleau situé à l'entrée de la tribune, contre l'extrémité de la nef principale, était porté par deux colonnes engagées dont on a retrouvé les parties inférieures sous les massifs de maçonnerie qui les enveloppaient. Le dessous des bases de ces colonnes est à peu près au niveau du pavé actuel des nefs, c'est-à-dire à environ deux hauteurs de marche au-dessus de l'ancien pavé. Comme elles sont noyées en partie

[1] Cela est prouvé par les pièces d'un procès qui eut lieu au commencement du treizième siècle entre les moines et le chapitre. (Voir Puricelli, *Mon. Ambros.*, n° 626 et suivants.) Les réponses des témoins n'indiquent pas clairement quels arcs furent bouchés; mais il suffit de savoir qu'il y en eut de murés pour qu'on soit fondé à admettre que l'arc doubleau situé à l'entrée de la tribune fut clos vers cette époque. Il devait être ouvert auparavant, car on n'eût pas pris la peine, sans cela, de construire sur le devant de la confession un mur percé de baies richement ornées.

[2] Ferrario, *Mon. di Sant' Ambrogio*, p. 155 et 162.

dans le mur de face de la crypte, on ne peut pas douter qu'elles ne soient la trace d'une disposition de lieux antérieure et différente. Le dessous de leur base marque apparemment le niveau du pavé de la tribune primitive, qui alors se serait trouvée dans les mêmes conditions d'exhaussement que celles des églises bâties avant le onzième siècle. Les fûts des colonnes en question, rompus à $2^{m}75$ environ au-dessus des bases, sont en marbre de prix; ils proviennent de quelque monument antique, et l'observation de ce fait confirme la probabilité de l'ancienneté de leur emploi dans la tribune de Saint-Ambroise.

Corio, historien de la fin du quinzième siècle, issu d'une des grandes familles de Milan, rapporte qu'en 1233 ses ancêtres firent exécuter, à leurs frais, une construction souterraine dans la basilique ambroisienne; mais les désignations assez vagues de cet auteur ne paraissent guère s'appliquer à la confession[1].

A défaut de renseignements historiques, tâchons de déterminer l'âge de la crypte par le caractère de l'architecture. Malheureusement il ne reste rien des anciennes colonnettes, qui furent renouvelées au commencement du dix-huitième siècle, lors de la restauration due au cardinal Odescalchi. On sait seulement qu'elles offraient une grande variété dans leurs diamètres, la nature de leurs marbres, les formes et les dimensions des chapiteaux et des bases. La restauration de la crypte n'épargna que le mur situé au-devant de la tribune, dont les arcatures donnent à la confession le jour de l'intérieur de l'église. (Voir pl. XXVIII et sur la pl. XXXV le dessin de la moitié de chacune des deux arcatures de gauche.) Ce mur est sans doute du même temps que la crypte; du moins n'y a-t-il aucun motif pour le supposer d'une époque différente. Or, les sculptures de la corniche et des archivoltes, les pans coupés de celles-ci, la forme prismatique un peu cannelée d'une colonnette engagée, et le personnage assis qui soutient cette colonnette, portent le cachet de l'art lombard du douzième siècle. Il en résulte que la construction de la crypte et l'exhaussement du pavé de la tribune datent, suivant toute apparence, de cette dernière époque.

Décoration de la Tribune. — L'ancienne décoration de la tribune vient d'être retrouvée assez complétement pour qu'on puisse la restituer à peu près tout entière. (Voir, pour l'ensemble de cette décoration, les pl. XXVIII et XXIX.) Une mosaïque,

[1] « Similmente construere feceno li nostri Predecessori l'antiquissimo edifitio sotto l'altare del divo Ambrosio, e dove giace il suo glorioso corpo, siccome anche è manifesto per le nostre marche et insignie. » Corio, *Storia patria.* — Passage cité par Ferrario, *Mon. di S. Ambrogio,* p. 165.

restaurée depuis peu, occupe la voûte en cul-de-four de l'abside. Elle descend jusqu'au niveau du sommet des fenêtres, et se trouvait encadrée sur le devant par une archivolte en stuc, portée sur deux colonnes engagées, également en stuc. Un bandeau de la même matière faisait le tour de l'hémicycle à environ $0^m,70$ au-dessus de l'appui primitif des fenêtres, qui furent bouchées jusqu'à cette hauteur par un remplissage en maçonnerie. Immédiatement sous ce bandeau existait une mosaïque dont il reste plusieurs fragments assez importants. Au-dessus du bandeau s'en trouvait une autre, moins haute, interrompue par les ouvertures des fenêtres. Elle servait de socle à une peinture à peu près complétement disparue, qui représentait les évêques suffragants de l'archevêque de Milan, assis l'un à la suite de l'autre. Sous la fenêtre du milieu se dresse encore une ancienne cathedra ou chaire épiscopale, et de chaque côté, contre les parois de l'hémicycle, étaient rangés des siéges en marbre moins élevés. Il ne reste plus, pour achever la description sommaire de la décoration de l'abside, qu'à mentionner les archivoltes et les colonnettes en stuc du pourtour des fenêtres.

Dans la partie de la tribune qui précède l'hémicycle on a trouvé sur la paroi de la muraille de gauche un grand fragment de peinture imitant un placage en marbre. C'est tout ce qu'on connaît de la décoration de cette partie de l'édifice.

Nous allons décrire et étudier successivement les divers motifs d'ornement qui viennent d'être énumérés, savoir : la cathedra et les siéges avoisinants, les mosaïques placées au-dessous des fenêtres et dans leurs intervalles, la peinture qui représente les évêques suffragants de l'archevêque de Milan, la mosaïque de la voûte de l'abside, la peinture des murs droits qui précèdent l'hémicycle, et enfin les ornements en stuc des colonnes, bandeaux et archivoltes.

Cathedra et siéges avoisinants. — La cathedra ou chaire épiscopale de la basilique ambroisienne (voir le dessin de la pl. XXXIII) est un siége fort simple, qui se compose d'un massif en maçonnerie, couvert par une tablette en marbre blanc, et compris latéralement entre deux autres tablettes de même matière. Celles-ci montent jusqu'à la hauteur convenable pour donner appui aux bras, et se terminent par des figures de lion, d'une forme grossière, qui symbolisent sans doute la force et la vigilance nécessaires à l'évêque[1]. On montait à cette chaire par plusieurs gradins, dont il ne reste plus que les

[1] Cette interprétation est donnée par M. l'abbé Martigny, *Dictionnaire des antiquités chrétiennes*, à l'art. *Chaire*, p. 139.

deux qui occupaient la position la plus élevée; il devait y en avoir quatre depuis le pavé de la tribune.

D'après une tradition acceptée par la plupart des auteurs milanais, la cathedra remonterait au temps de saint Ambroise; mais il paraît assez difficile d'admettre qu'au quatrième siècle, et dans une ville telle que Milan, un ouvrage aussi fruste ait servi à de si nobles fonctions.

De part et d'autre de la cathédra, contre les parois de l'abside, étaient rangés des siéges en marbre, moins élevés que celui du milieu, où prenaient place les évêques ou les seigneurs laïques qui assistaient aux synodes et aux diètes, sous la présidence de l'archevêque. Nous avons déjà fait mention, à propos de la confession, du diplôme de 1507, qui constate l'existence de ces siéges, par la stipulation qu'ils seraient conservés intacts lors de la translation du chœur dans la tribune. Cette clause ne fut observée que pour la chaire épiscopale. Les autres siéges furent détruits[1] et remplacés par les stalles en bois de l'ancien chœur, qu'on voit encore aujourd'hui et dont la pl. XXXIII (fig. 2) donne un détail. C'est à tort qu'on fait dater ces stalles du douzième siècle, sous prétexte qu'elles auraient été exécutées aux frais d'un moine nommé dom Aribert de Pasiliano[2]. Le caractère des sculptures prouve qu'elles ne sauraient être antérieures au quatorzième siècle. Quelques-uns des ornements ont même été ajoutés ou restaurés à des époques plus récentes[3].

Mosaïques placées au-dessous et dans les intervalles des fenêtres. — Une première bande de mosaïques régnait tout le long de la paroi circulaire de l'abside, immédiatement au-dessous du bandeau en stuc situé à la hauteur de l'appui des fenêtres. Elle était partagée en panneaux, à peu près carrés, qu'encadraient des bordures formées de morceaux de marbre d'espèces et de nuances variées. Les traces de ces divisions se remarquaient encore assez bien sur le mur, mais il ne restait plus, en fait de bordures et de mosaïques, que des fragments plus ou moins étendus, disséminés dans quelques-uns des panneaux. Le mieux conservé de ces fragments qui, du reste, suffit pour nous permettre d'apprécier l'ensemble de l'ouvrage, se trouve reproduit sur la pl. XXXII[4]. Il était situé à peu de distance de la cathedra, du côté gauche.

[1] Faute de renseignements sur la forme de ces siéges, nous avons, sur nos dessins, figuré à leur place un simple banc circulaire.

[2] Voir Puricelli, *Mon. ambros.*, n° 623, et Giulini, vol. III, p. 294.

[3] Je dois le dessin des stalles, ainsi que les renseignements artistiques qui les concernent, à M. Gaetano Landriani, chargé du relevé des dessins de Saint-Ambroise par la commission qui préside à la restauration de ce monument.

[4] Le panneau qui contient ce fragment a été détaché de la muraille, ainsi qu'un autre plus étroit dont il sera question

On voit qu'à l'intérieur de la bordure en marbre il existe une bordure en mosaïque, environ deux fois plus large, décorée par des rayures et des rosaces, et que, dans le rectangle central, une figure d'agneau se détache en clair sur un fond de couleur sombre. L'agneau est découpé dans une tablette de marbre blanc. Quant au fond, il consiste en plaquettes d'une substance vitreuse, colorée en rouge foncé tirant sur le pourpre. Des disques de la même matière occupent les centres de quelques-unes des rosaces de l'encadrement. Celles-ci sont formées de petits morceaux de marbre blanc ou gris que font ressortir des fragments de verre d'un noir très-intense. Les raies sombres comprises entre deux filets de marbre blanc, qui bordent les bandes ornées de rosaces, sont composées en partie par des plaquettes en marbre gris ardoise, en partie par des plaquettes en verre noir.

Les dessins A et B représentent les bordures des deux panneaux qui suivent immédiatement, vers la gauche de l'abside, celui dont nous donnons le dessin. A droite de ce dernier, se trouvait un panneau de même hauteur, mais beaucoup plus étroit, occupé par un ange debout et nimbé.

Si l'on en juge par les traces encore apparentes sur la muraille de l'abside, il devait y avoir de chaque côté de la cathedra, entre cette chaire et la colonne en stuc placée à l'extrémité du mur courbe, sept panneaux semblables à celui de la planche XXXII, non compris celui plus étroit, contenant un ange, dont nous venons de faire mention. On n'a aucun renseignement sur les sculptures qui occupaient dans ces panneaux la place de l'agneau reproduit sur notre dessin. Peut-être étaient-ce d'autres agneaux, formant contre les parois de l'abside deux files tournées vers le sommet, comme sur la grande mosaïque de Saint-Apollinaire *in classe* près de Ravenne. Quels qu'aient été les sujets de ces sculptures, elles devaient, comme celle qui, par bonheur, est demeurée intacte, se découper en blanc sur un fond de couleur sombre. Cette vigoureuse opposition de tons qui faisait ressortir les motifs principaux, combinée avec les ornements fins et brillants des bordures, était de nature à produire un excellent effet. Ce n'est, du reste, que par la couleur et le parti d'ensemble du dessin que cette mosaïque offrait quelque mérite, car les détails sont grossièrement traités.

Les morceaux grands et petits, de marbre ou de verre, ont une épaisseur à peu près uniforme d'environ douze millimètres. Ils sont appliqués sur un lit de mastic résineux[1]

plus loin. Ces deux ouvrages sont conservés soigneusement, et il faut espérer que bientôt ils prendront place dans un musée composé de tous les débris artistiques provenant de la basilique ambroisienne.

[1] L'analyse chimique de ce mastic, faite par M. l'ingénieur Durand-Claye, chargé du laboratoire de l'École des ponts-et-

de trois centimètres, séparé de la muraille par une couche de mortier de chaux de dix centimètres. Ces dispositions garantissaient parfaitement la mosaïque des atteintes de l'humidité. Entre les panneaux se trouvaient des joints verticaux de dix-sept millimètres, remplis avec un stuc de couleur grisâtre. Des crampons en fer, fixés sur le pourtour des panneaux, contribuaient à les maintenir contre la muraille.

Le bord inférieur de la mosaïque se trouvait à une distance d'environ 0^m90 du pavé de la tribune. Cet espace était occupé par les siéges en marbre rangés contre l'hémicycle de part et d'autre de la cathedra. Il ne paraît pas que la portion du mur, située au-dessous de la fenêtre du milieu, ait jamais été revêtue de mosaïque; car non-seulement il n'en reste aucune trace, mais de plus, la position du panneau plus étroit, qui contient un ange, donne à penser que l'ordonnance de la mosaïque était interrompue par la chaire épiscopale. Comme cette chaire n'a pu être placée à une pareille hauteur qu'après le relèvement du pavé de la tribune, il en résulte que la mosaïque serait postérieure à ce relèvement. Cette supposition est confirmée par d'autres circonstances, que nous signalerons plus loin lorsque nous aurons à nous occuper des moulures en stuc.

Au-dessus du bandeau situé au niveau de l'appui des fenêtres, régnait une seconde bande de mosaïques, interrompue par les ouvertures de ces fenêtres. Il n'en reste qu'un fragment, reproduit sur la planche XXXII, que l'on a trouvé contre la colonne en stuc placée à la naissance de l'abside, du côté droit. Si l'on en juge par ce débris, cette mosaïque, composée exclusivement de morceaux de marbre régulièrement taillés et diversement colorés, aurait présenté une succession de carrés et de rectangles allongés, ces derniers ornés de losanges à l'intérieur. Au lieu d'être fixée, comme celle du bas, sur un lit de mastic bitumeux, elle était appliquée sur une couche de stuc assez épaisse. Ce stuc ayant la même composition que celui des moulures, il en résulte que la mosaïque était sans doute contemporaine de ces ornements.

Peintures de l'abside. — Il ne reste plus que des traces insignifiantes de la peinture, représentant les évêques suffragants du siége de Milan, qui décorait la paroi de

chaussées, a montré que c'est une sorte de mortier composé de sable, de chaux plus ou moins carbonatée et de résine fondue. Le tableau ci-dessous donne les résultats de l'analyse.

	Mastic résineux.	
Résidu insoluble dans les réactifs.	12	70
Alumine et peroxyde de fer	0	90
Chaux.	34	95
Acide sulfurique.	0	70
Résine.	15	60
Acide carbonique, eau, perte, produits non dosés. . . .	35	15
	100	00

l'abside principale, entre la bande de mosaïque précédemment décrite et la grande mosaïque de la voûte. Cette peinture était encore assez bien conservée vers le milieu du dix-septième siècle, car l'archiprêtre Puricelli nous en a laissé une description détaillée, accompagnée de commentaires. Giulini en parle ainsi qu'il suit, d'après cet auteur[1] :

« Il n'est pas douteux qu'anciennement le chœur de la basilique ambroisienne ne fût le lieu de réunion des conciles provinciaux du siége de Milan; des témoignages certains de ce fait, conservés jusqu'au siècle dernier, nous ont été transmis par Puricelli. Cet auteur prouve avec évidence, qu'au milieu du chœur, se trouvait un siége en marbre destiné à l'archevêque, et que, de part et d'autre, étaient rangés beaucoup d'autres siéges, également en marbre, destinés aux évêques de la province. De son temps, il ne restait plus que le siége archiépiscopal, qui subsiste encore; les autres avaient été enlevés, mais leurs traces se voyaient dans la paroi de la muraille. Ce qu'il y a de plus remarquable, c'est qu'au-dessus de chacun d'eux était peinte l'image d'un des évêques suffragants du siége de Milan, avec les habits pontificaux et le pallium sur les épaules. A côté de chaque évêque on lisait son nom; de manière que la peinture tout entière, faisant le tour du chœur, représentait un de nos synodes provinciaux. A droite de la chaire archiépiscopole, on voyait les images de neuf évêques dans l'ordre suivant : Vercellensis, — Novariensis, — Laudensis, — Derthonensis, — Astensis, — Taurinensis, — Augustanus, — Aquensis, — Januensis ; ces quatre derniers séparés des cinq premiers par l'embrasure de la fenêtre. A gauche de la chaire, neuf autres évêques étaient rangés dans le même ordre; d'abord, cinq avant la fenêtre latérale : Brixiensis, — Bergomensis, — Cremonensis, — Intmiliensis, — Savonensis ; puis quatre au delà : Albigaunensis, — Papiensis, — Placentinus, — Cumanus... Il faut encore observer qu'au-dessous de chaque évêque était écrit un canon de discipline ecclésiastique; de sorte que la peinture semble avoir été faite à l'occasion du concile provincial où furent établis ces canons... Plusieurs de ces inscriptions ont tellement souffert de l'action du temps que Puricelli n'a pu les déchiffrer ou ne les a lues qu'en partie. Du côté droit, celles des quatre premiers évêques étaient effacées. Auprès du cinquième, l'évêque d'Asti, on lisait :

Subjecti episcopum proprium non rep...

Auprès du sixième, l'évêque de Turin :

Sæculares in ecclesia ad divinum officium.....

[1] Giulini, I, p. 183 et suiv. — Voir Puricelli, *Mon. ambros.*, nos 20, 99 et suiv.

Auprès du septième, l'évêque d'Aoste :

CLERICI NON UTANTUR VESTIBUS NISI QUÆ RELIGIONEM DECENT.

Auprès du huitième, l'évêque d'Acqui :

SI QUIS RES ECCLESIÆ INVASERIT AB IPSO SUO HÆREDE CAUTATUR INVASUM.

Et enfin auprès du neuvième, l'évêque de Gênes :

UT BIS IN ANNO EPISCOPORUM SEU CLERICORUM CONCILIA CELEBRENTUR.

« A gauche du siége épiscopal, les canons des évêques les plus rapprochés étaient demeurés intacts, tandis que ceux des plus éloignés se trouvaient perdus. C'est ainsi qu'on lisait auprès de l'évêque de Brescia :

SI QUIS CLERICUS ECCLESIÆ FURTUM FECERIT AB OFFICIO DEPONATUR.

Auprès du second, l'évêque de Bergame :

SI QUIS MONACHAM IN MATRIMONIO DUXERIT ANATHEMA SIT.

Auprès du troisième, l'évêque de Crémone :

LAICI PRÆSENTIBUS CLERICIS DOCERE NON AUDEANT.

Auprès du quatrième, l'évêque de Ventimille :

UT PER SIMONIACAM HÆRESIM NULLA FIAT CONSECRATIO.

Auprès du cinquième, l'évêque de Savone :

SÆCULARES IN DIEBUS FESTIS M........

Auprès du sixième, l'évêque d'Albenga :

NULLUS INVITIS CLERICIS ORDINETUR EPISCOPUS.

« Les canons des trois derniers font défaut. Ainsi l'on ne voit en tout que dix-huit évêques suffragants du siége de Milan, neuf d'un côté et neuf de l'autre. Il est certain cependant qu'il y en avait bien davantage à l'époque où fut exécutée la peinture, notamment les évêques de Coire, d'Ivrée et d'Alba, pour ne nommer que ceux qui ne peuvent pas faire l'objet d'un doute... Puisque donc, outre les évêques représentés sur la peinture, il y en avait encore d'autres qui dépendaient de notre archevêque, il faut croire que sous les fenêtres latérales se trouvaient des siéges non surmontés de figures, pareils en cela à la chaire archiépiscopale, placée au milieu, au-dessus de laquelle on ne voyait point de peinture, à cause de la fenêtre centrale. »

Suivant Puricelli, la peinture que nous venons de décrire aurait paru plus ancienne que la mosaïque de la voûte de l'abside[1]. Giulini, se fondant sur ce que les noms des

[1] Puricelli se contente de donner l'appréciation suivante : « Sane vero talium episcoporum effigies nobis videntur ipsomet etiam opere illo musivo vetustiores » *Mon. ambros.*, n° 99.

évêques de Pavie et de Plaisance se trouvent inscrits[1], et sur ce que les évêques de Côme et de Pavie sont désignés par les noms de *Cumanus* et de *Papiensis*, au lieu de *Comensis* et *Ticinensis*, fixe la date de cet ouvrage décoratif à la seconde moitié du septième siècle. Mais il existe une autre version que celle de Puricelli, relativement aux noms des évêques. D'après cette version, qui a pour auteur Muratori[2], les désignations des évêques placés à droite de la cathedra seraient les mêmes que celles données par Puricelli, à quelques différences près dans l'orthographe des noms de ville. A gauche de la cathedra, on verrait les évêques de Coire (*Curiensis*), d'Ivrée (*Uporiensis*) et d'Alba (*Albensis*), tandis que ceux de Pavie, de Plaisance et de Côme feraient défaut. Cela reporterait la date de la peinture au delà du septième siècle.

Faute de documents certains et concluants, faute aussi de pouvoir apprécier le caractère artistique de cette peinture à présent détruite, il est impossible de rien préciser sur l'époque de son exécution. On ne peut même pas tenir pour probable qu'elle soit contemporaine de la bande de mosaïque qui lui sert de socle, attendu que cette bande a fort bien pu remplacer une autre décoration d'une date plus ancienne.

Mosaïque de la voute de l'abside (voir pl. XXVIII). — La grande mosaïque à fond d'or qui tapisse la voûte de l'abside a été restaurée depuis peu. On a remis des petits cubes de verre coloré dans les parties où ils manquaient et où l'on avait simulé leur effet avec de la peinture. Cette mosaïque est encadrée, contre l'arc doubleau situé à l'entrée de l'abside, par une guirlande assez riche et par plusieurs bandes vivement nuancées. Elle est limitée, au bas de la voûte, par deux guirlandes superposées, dont la plus élevée était interrompue au-dessus du vide des fenêtres par des inscriptions versifiées. Au centre se trouve le Sauveur, assis sur un trône magnifique, avec un nimbe crucifère derrière la tête; de la main droite, il bénit les hommes, et sa main gauche tient un livre ouvert, où sont écrits ces mots :

EGO SVM LVX MVNDI

Une gloire est au-dessus de sa tête avec des caractères grecs disposés tout autour : l'orthographe en est très-vicieuse, et ils signifient : « Jésus-Christ roi de gloire. »

IC XC O BACHAEV TIC ΔΩΖΗ[3].

[1] Les évêques de Plaisance et de Pavie devinrent suffragants du siége de Ravenne, le premier avant 679, et le second à la fin du septième siècle ou au commencement du huitième. — Giulini, I, p. 184.

[2] Muratori, *Rerum italicarum scriptores*, tom. II, p. 228.

[3] Ἰησοῦς Χριστὸς ὁ βασιλεὺς τῆς δόξης.

De chaque côté du Christ, deux anges aux ailes déployées, suspendus dans les airs, lui présentent, l'un un encensoir, l'autre un linge contenant sans doute des parfums : ce sont les archanges Michel et Gabriel. Leurs noms sont écrits en grec et laissent aussi à désirer sous le rapport de l'orthographe :

X. O AP. MIXAHIA (*Salut, ô archange Michel*)
X. O AP. IABPIHA (*Salut, ô archange Gabriel*)

De part et d'autre du trône, se tiennent saint Gervais et saint Protais : S. GERVASIVS, S. PROTASIVS ; les lettres de ces noms sont disposées verticalement les unes au-dessous des autres. Au pied du trône, dans trois médaillons, se trouvent figurés les bustes de sainte Marcelline : SCA. MARCELINA, de saint Satyre : S. SATIRVS et de sainte Candide : SCA. CANDIDA. Enfin, dans les coins, sont représentées deux églises, contenant divers personnages, et entourées d'arbres ressemblant à des palmiers. Cette dernière partie de la mosaïque exprime un fait miraculeux de la vie de saint Ambroise, rapporté par saint Grégoire de Tours.

Du côté droit, on voit saint Ambroise occupé à dire la messe, dans une basilique que l'on reconnaît pour être la sienne, à cause du voisinage de la petite église de Fausta : ECLA. FAVSTAE (on sait par une lettre de saint Ambroise que la basilique de Fausta était voisine de celle qu'il fit construire : la chapelle de Saint-Satyre en est un débris[1]). Au-dessus de la basilique où se passe la cérémonie, on lit : MEDIOLANVM, et au-dessus du prêtre qui dit la messe : S. ANBROSIVS. La représentation de la basilique ambroisienne n'a aucun rapport avec sa forme actuelle ; elle est d'ailleurs si enfantine, de même que celle de la basilique de Fausta, figurée par une sorte de pilastre, qu'on n'y peut trouver matière à aucune observation sérieuse sur la disposition ancienne. Du côté gauche de l'abside est représentée une église dans la ville de Tours : TVRONICA, dans laquelle on célèbre les obsèques de saint Martin : S. MARTINVS. Saint Ambroise, dont le nom est écrit en grec : A. ANBPOCIOC, assiste aux funérailles, et deux cloches sonnent à toute volée dans un campanile qui domine l'église.

Au-dessous de chacune des basiliques de Milan et de Tours, on lit une inscription assez longue. Celle de la basilique de Tours était encore assez bien conservée au siècle dernier pour que Puricelli ait pu la déchiffrer, et pour que, par suite, il ait été facile de la restituer :

[1] Voir, sur l'ancienne basilique de Fausta, l'intéressant travail publié en 1861 par M. l'abbé Biraghi, docteur de la bibliothèque ambroisienne, sous le titre : *Memorie sui corpi dei SS. Vittore e Satiro e sulla basilica di Fausta.*

MARTINVS MORITVR SED VITAE DONA MERETVR
TRISTATVR MVNDVS ADIVBILAT QVE POLVS
MORS SVA DIGNA BONO FERTVR CELEBRATA PATRONO
SPIRITVS AMBROSY DVM FAMVLATVR IBI

Quant à l'inscription de la basilique milanaise, elle était entièrement ruinée dès le temps de Puricelli. On lit aujourd'hui les vers suivants dans la place qu'elle occupait :

MARTINI INTERITVM SACRIS OPERATVS AD ARAM
AMBROSIVS QVAMVIS DISSITVS INDE VIDET
DVMQVE VIDET CORAM SPECTABILIS IPSE PARENTAT
PRESENTEMQVE SIMVL FVNVS ET ARA CAPIT

D'après le récit de saint Grégoire de Tours, saint Ambroise, en célébrant la messe, aurait été transporté en esprit dans la ville de Tours, pour y assister aux obsèques de saint Martin. Cette légende est clairement exprimée sur la mosaïque. Tandis que saint Ambroise est accoudé sur l'autel, le prêtre assistant, d'une main, le tire par ses habits sacerdotaux pour le réveiller, et de l'autre, lui montre le peuple qui attend : le lecteur, qui allait lire l'Épître ou l'Évangile sur la chaire, s'arrête avec son livre ouvert.

Les historiens du temps de saint Ambroise, et notamment le diacre Paulin, qui a écrit la vie de ce saint évêque, ne parlent point de la vision rapportée par saint Grégoire de Tours. Plusieurs critiques ont pensé que la chronologie était incompatible avec cette légende ; mais le docte Jean Labus ne pense pas que l'histoire soit absurde, d'autant que l'époque de la mort de saint Ambroise ne paraît pas établie d'une manière certaine[1].

[1] « Les critiques ne sont pas d'accord sur la date de la mort de saint Ambroise ; savoir, si elle a eu lieu en 397 ou en 398, et si ce saint a vraiment assisté aux obsèques de saint Martin, qui mourut le 11 novembre 397. Le diacre Paulin, qui a raconté la vie de saint Ambroise, dont il fut témoin, ne donne pas la date de sa mort et ne relate point le miracle qu'atteste saint Grégoire de Tours. Si le silence de Paulin mérite réflexion, d'autre part, la relation de saint Grégoire, qui écrivait avec maturité de sens, en mérite aussi ; d'autant plus que, dans une ancienne mosaïque, exécutée dans le chœur de la basilique ambroisienne, on voit représenté le saint célébrant la messe, et exprimé en vers léonins qu'il fut transporté en esprit à Tours. Si l'on admettait ce fait, il faudrait reporter la mort de saint Ambroise à l'année 398 ; suivant Baronius, il faudrait la retarder encore davantage. Le père da Prato, de l'oratoire de Vérone (dans son édition de Sulpice Sévère), pense que saint Ambroise apparut après sa mort aux funérailles de saint Martin. Quoi qu'il en ait été, on agita cette question à l'époque du cardinal Frédéric Borromée, archevêque de Milan, et l'on demanda à cet archevêque de supprimer ce miracle du bréviaire ambroisien, où il se trouve inscrit à la fête de saint Martin. Mais ce sage archevêque voulut qu'on respectât l'antiquité, qu'on ajoutât foi à saint Grégoire et qu'on n'innovât rien. Cela est constaté par les écrits de l'historien Puricelli qui se trouvent à la bibliothèque ambroisienne. » Dottore Giov. Labus, *I fasti della Chiesa*. Milano, 1826, tome IV, pages 195 et 196 (en note).

La mosaïque dont nous venons de faire la description passe pour un ouvrage du neuvième siècle. C'est une tradition constante, chez les auteurs milanais, qu'elle est due aux soins de Gaudentius, nommé en 835 abbé de Saint-Ambroise par l'archevêque Angilbert. Elle serait alors du même temps que l'autel érigé par cet archevêque. L'archiprêtre Puricelli, qui fit des recherches si approfondies sur l'histoire de la basilique ambroisienne, raconte qu'il consulta plusieurs savants sur la signification de certains caractères écrits en forme de monogrammes dans le bas de la mosaïque, du côté droit. On lui donna la traduction suivante : *Angilberto, Karoli (filio) Ludovico fecit Frater Gaudentius;* mais on sait combien l'interprétation des monogrammes est incertaine et sujette à erreur, combien il est aisé de trouver dans des combinaisons de lettres si embrouillées tous les noms qu'une opinion préconçue conduit à y rechercher.

On ne peut pas tirer grande lumière de la façon des lettres qui composent les inscriptions de la mosaïque. Celles des vers qui se lisent au-dessous des églises de Milan et de Tours paraissent plus modernes que les autres. L'A, l'E, l'V, le G, l'Y y ont les formes, empruntées à l'écriture cursive, qui vinrent en usage au douzième siècle, dans les inscriptions lapidaires du nord de l'Italie (voir pl. XXXIII, fig. 7). Précisément ces vers ont subi des restaurations considérables, ceux du côté droit surtout, qui n'étaient plus lisibles du temps de Puricelli. Ce fait doit empêcher qu'on attache de l'importance à leur genre d'écriture, d'autant plus qu'il est différent de celui des autres inscriptions, où, à l'exception d'un V et d'un G, toutes les lettres ont la forme romaine.

On a essayé d'avoir des renseignements sur la date de la mosaïque par la disposition de la chaire figurée dans l'église de Milan, par la présence de cloches dans le campanile de l'église de Tours, par la cadence des vers inscrits sous ces deux églises; mais on ne peut guère tirer de ces éléments d'appréciation d'autre conclusion que celle-ci, à savoir : que la mosaïque semble postérieure au huitième siècle.

L'observation du caractère artistique ne permet pas de préciser davantage; car la manière byzantine, dont cet ouvrage porte complétement l'empreinte, ne paraît point avoir éprouvé de modifications nettement déterminées depuis le huitième siècle jusqu'au douzième; et les mosaïques de cette période sont d'ailleurs trop peu nombreuses au nord de l'Italie, pour qu'il soit possible, d'après leur style, d'établir une classification chronologique.

A quelque époque qu'ait été exécutée la grande mosaïque de l'abside, qu'elle remonte

au temps de l'abbé Gaudentius, comme le prétendent les auteurs milanais, ou qu'elle ait été faite plus tard, on peut affirmer, sans témérité, qu'elle est sortie des mains d'artistes italiens. Autrement, on ne s'expliquerait pas ce singulier mélange d'inscriptions grecques et latines, les premières extrêmement incorrectes, et les secondes assez bien orthographiées. A l'exception du nom de saint Ambroise, écrit une fois en grec et une fois en latin, il n'y a d'exprimé en grec que le titre glorieux donné au Sauveur et les noms des archanges Michel et Gabriel. Sans doute les mosaïstes italiens empruntèrent servilement ces écritures, en même temps que l'ordonnance et le dessin de la composition, aux ouvrages des artistes byzantins leurs maîtres, tandis qu'ils désignèrent en latin les villes et les saints de leur pays.

Peinture des murs droits de la tribune. — Le grattage des murs droits, qui séparent latéralement la tribune des prolongements des bas-côtés, a mis au jour, sur la paroi de la muraille de gauche (voir la coupe longitudinale, pl. XXIX), un grand morceau de peinture fort bien conservé[1]. Cette peinture se compose de deux panneaux, simulant des dalles en porphyre, encadrés par des bandes de diverses nuances et par une bordure d'un dessin recherché. A la partie inférieure se trouve figuré un placage de grandes dalles en marbres veinés. Le fragment découvert sous le crépis et le badigeon est marqué sur la pl. 29 avec sa véritable étendue; mais les lignes principales ont été prolongées de manière à compléter la décoration autant que possible.

La pl. 32 donne le dessin, à l'échelle du dixième, d'un morceau de la peinture des murs droits de l'abside. Des teintes de valeurs différentes, formées par des hachures diversement inclinées, expriment les six couleurs employées pour cette peinture. Rangées par ordre d'intensité, ces couleurs sont les suivantes : noir, brun rouge, violet, jaune, vert, rose. Le panneau le plus rapproché de l'abside est brun rouge avec des mouchetures blanches; l'autre est vert avec des mouchetures noires. Les encadrements de ces deux panneaux sont absolument pareils : d'abord, un ruban brun rouge; ensuite, une bande divisée en rectangles et en carrés diversement ornés, comprise entre deux rubans jaunes; puis une bande noire; enfin, une large bande contenant un motif d'ornementation régulièrement reproduit et détaché en clair sur un fond brun rouge. Les teintes de coloration différente sont toujours séparées l'une de l'autre par de minces

[1] Cette découverte date de la fin de l'année 1865. M. Landriani a eu l'obligeance de m'envoyer un dessin fort exact, fait à grande échelle, du fragment de peinture retrouvé sous le badigeon. C'est d'après ce dessin que j'ai pu donner, sur les pl. XXIX et XXXII, l'ensemble et les détails de la décoration peinte des murs droits de la tribune.

lisérés blancs, sauf pour les ornements de détail de la bande à petits compartiments rectangulaires.

La peinture qu'on vient de décrire imite évidemment certaines mosaïques en porphyres et marbres nuancés, pareilles à celles dont on trouve des restes au baptistère de Saint-Jean de Ravenne. L'un des fragments de ces dernières a été reproduit sur la pl. XXXII : il tapisse le fond d'une des arcatures du rez-de-chaussée. On y remarque un ornement de même forme que celui de cette large bande qui encadre extérieurement les panneaux.

Faute de pouvoir exécuter avec des placages en pierre la décoration des murs droits de la tribune, on a dû se contenter d'une représentation en couleur. Nous avons déjà dit (page 60 de la première partie) que les églises byzantines, construites en Orient postérieurement au dixième siècle, offrent de nombreux exemples de ces imitations de revêtements en porphyre et en marbres de prix : il n'est donc pas étonnant que le même procédé ait été appliqué dans la haute Italie, où le style byzantin continua, jusqu'au treizième siècle, de régir le mode de décoration superficielle de l'intérieur des églises lombardes.

Une peinture semblable à celle de la muraille gauche devait exister sur la muraille droite. Cette décoration montait sans doute jusqu'à la naissance de la voûte en berceau qui, elle aussi, devait être ornée de peintures, puisqu'on n'y voit aucune trace de mosaïques. Le socle, simulant de grandes dalles en marbre veiné, s'arrête exactement à la hauteur du dessous de la mosaïque inférieure du pourtour de l'abside. Cette correspondance de niveau paraît indiquer une exécution simultanée des deux ouvrages. La bonne conservation du pied de la peinture, et surtout la disposition, dans le sens de la hauteur, de ses divisions principales, donnent lieu d'admettre que cette décoration est postérieure au relèvement du pavé de la tribune. Elle daterait donc du douzième siècle.

Moulures en stuc de la tribune. — Les ornements en stuc qui décoraient l'abside se composaient : d'un bandeau horizontal situé au pied des fenêtres ; des archivoltes, portées sur des colonnettes, qui décoraient les ébrasements des deux fenêtres latérales ; enfin, de l'archivolte appliquée sur l'arc doubleau de l'entrée de l'abside. Tous ces ornements ont disparu lors des dernières restaurations[1].

[1] C'est bien à tort, à mon avis, qu'on a supprimé ces ornements, sous prétexte que l'abside, étant probablement un débris de la basilique élevée par saint Ambroise, il fallait, pour lui restituer son caractère primitif, la dépouiller des motifs de déco-

Le bandeau horizontal, dessiné en élévation et en section droite sur la pl. XXXII, où on le voit représenté entre les deux mosaïques qu'il séparait, est aussi figuré sur la pl. XXXIII (fig. 3). Il se compose d'une succession de moulures courbes et à biseaux, d'un profil très-mou, qui se terminent, à la partie inférieure, par un plan incliné, aboutissant à la paroi de la muraille. Les dispositions adoptées pour l'exécution de cet ornement sont assez intéressantes à observer. Un faisceau de roseaux, fixé contre la muraille, paraît avoir servi à ébaucher la forme du bandeau, en servant de noyau à une première couche composée d'un stuc grossier : sur cette enveloppe, on appliqua ensuite l'enduit beaucoup plus fin dans lequel sont tracées les moulures.

La mosaïque, située au-dessous du bandeau, fait en avant de la muraille une saillie presque aussi forte que celle de ce bandeau ; les moulures inférieures, ainsi que le plan fuyant qui les continue jusqu'à la muraille, sont noyés dans une couche de stuc, servant à raccorder le parement de la mosaïque avec la surface proéminente du bandeau (voir pl. XXXII). Ce stuc présente la même texture que celui des moulures ; seulement, il est grisâtre, au lieu d'être rose comme ce dernier. Évidemment, c'est une adjonction postérieure à l'exécution du bandeau, et contemporaine de celle de la mosaïque ; d'où il suit que ce dernier ouvrage est nécessairement moins ancien que les moulures en stuc.

Les colonnettes appliquées contre les angles vifs de l'ébrasement des fenêtres (voir pl. XXXIII, fig. 3) sont appuyées sur le dessus du bandeau, qui est recouvert, sous leur pied, par des espèces de palmes, jouant le rôle de consoles. Ces colonnettes ont des fûts cannelés, dont la figure *a* montre la section. L'archivolte qui décore le cintre des fenêtres se compose de deux boudins polygonaux à section assez irrégulière (voir le détail *b*), séparés par une large bande presque plane. Le chapiteau reproduit sur le dessin de la pl. XXXIII est celui des colonnettes de la fenêtre de gauche. Les chapiteaux de la fenêtre opposée offrent quelques légères différences dans l'arrangement des feuilles. Nous avons déjà dit que la fenêtre du milieu, amplifiée et mutilée, ne conservait plus de traces de son ancienne décoration.

Les fig. 4 et 5 représentent les couronnements des colonnes engagées, exécutées en

ration qui ne pouvaient convenir à une basilique des premiers temps du christianisme. Nous avons vu précédemment que le chevet de la basilique ambroisienne doit être considéré comme une construction du moyen âge. Les ornements en stuc s'y trouvaient donc fort bien à leur place. Et, lors même qu'ils eussent visiblement offert l'apparence d'une adjonction postérieure, comme ils produisaient un bon effet et méritaient aussi d'être respectés pour leur antiquité, on aurait dû, au lieu de les détruire, les conserver et les réparer. Si je me permets de signaler cette méprise, la seule, du reste, que j'aie eu l'occasion de constater, dans les travaux exécutés à Saint-Ambroise, c'est afin de faire ressortir le danger des opinions systématiques lorsqu'elles s'appliquent à la restauration des monuments. J'ai pu relever moi-même les dessins des fig. 4, 5 et 6 de la pl. XXXIII, et je dois à M. Landriani le dessin de la fig. 3 de la même planche, qui complète la reproduction des moulures.

stuc, qui soutenaient l'arc doubleau situé à l'entrée de l'abside. Le chapiteau est d'une forme singulière, dont on ne trouve pas d'autre exemple dans les monuments du nord de l'Italie. Le lion et le taureau, symboles des évangélistes saint Marc et saint Luc, portés au-dessus des chapiteaux sur des sommiers très-plats, le premier à gauche de l'abside et le second à droite, produisaient un très-bon effet, avec leurs grandes ailes déployées et rejetées en arrière. Nous avons supposé, sur le dessin de la coupe longitudinale (pl. XXIX), que l'aigle de saint Jean et l'ange de saint Mathieu surmontaient deux autres demi-colonnes, placées à l'entrée de la tribune. De cette manière, la représentation des évangélistes eût été complète. Cette supposition paraît confirmée par l'existence des tronçons de colonnes en marbre, dont les bases marquent le niveau primitif du pavé de la tribune. Que ces colonnes aient été rompues avant ou après l'application de la décoration en stuc, ou qu'elles l'aient été lors de son exécution, on ne peut guère s'en rendre compte aujourd'hui; d'ailleurs, il importe peu de le savoir : ce qui offre de l'intérêt, c'est l'indice, fourni par les fûts brisés, d'une continuation de ces fûts, soit en marbre, soit en stuc, et de leur terminaison par des figures destinées à servir de pendants à celles que portent les colonnes de l'entrée de l'abside. Les ornements que nous avons restitués auraient ensuite forcément disparu, par suite de la construction du mur plein, qui sépara pendant longtemps la tribune du reste de l'église.

Les colonnes de l'entrée de l'abside ne descendaient pas au-dessous du pied de la mosaïque qui faisait le tour de l'hémicycle sous l'appui des fenêtres, car les briques du parement de la muraille ne portent, à l'aplomb de la colonne de gauche, aucune trace d'application de stuc entre le niveau du pied de la mosaïque et le pavé de la tribune[1]. On doit conclure de ce fait que les colonnes et les autres parties de la décoration en stuc n'ont été exécutées que lorsque les siéges en marbre, qui garnissaient le pourtour de l'abside, occupaient déjà leur dernière position, c'est-à-dire qu'elles sont postérieures à l'exhaussement de la tribune.

L'arc doubleau qui retombait sur les demi-colonnes précédemment décrites était décoré par des enroulements de feuillage dont la fig. 6 de la pl. XXXIII reproduit les motifs. A côté, se trouve dessinée la section droite de l'archivolte et la vue par-dessous d'un de ses fragments. On voit que les moulures en stuc de cet ouvrage avaient été ébauchées autour d'un faisceau de roseaux, comme celles du bandeau situé au niveau de l'appui

[1] Ce renseignement m'a été fourni par M. Landriani.

des fenêtres. On remarque de plus que des clous à grosse tête, enfoncés dans les joints des briques, servaient à fixer le revêtement en stuc ; les uns, en maintenant les roseaux, et les autres, en retenant l'enduit par les saillies de leurs têtes. Ces derniers exerçaient d'ailleurs une action fort efficace, car lorsqu'on arracha l'archivolte, il resta autour de leurs têtes des morceaux de stuc assez larges, découpés en forme de cône très-aplati (voy. la fig. 6 de la pl. XXXIII) : la remarquable régularité des surfaces d'arrachement témoigne que la texture de l'enduit était parfaitement homogène.

L'analyse chimique a montré que la portion extérieure des enduits en stuc, celle qui compose les moulures, offre sensiblement la même composition pour toutes les parties de la décoration. C'est du plâtre presque pur, coloré en rose pâle par une très-petite dose de brique finement pilée, ou peut-être de pouzzolane. Quant à la partie profonde de l'enduit, celle qui enveloppe immédiatement la petite fascine en roseaux, elle est formée, dans le bandeau horizontal du pourtour de l'abside, de plâtre mêlé avec du sable et des grains de brique concassée[1]

Appréciation sur l'ensemble de la décoration de la tribune. — Ainsi que nous l'avons observé, plusieurs parties de cette décoration paraissent clairement postérieures au relèvement du pavé, ou du moins contemporaines de ce relèvement opéré au douzième siècle. Ce sont les moulures en stuc, les deux bandes de mosaïque exécutées en marbre ou en matière vitreuse, enfin les peintures figurant un placage. Quant à la peinture qui représentait les évêques suffragants de l'archevêché de Milan et à la

[1] Je dois ces renseignements à MM. les ingénieurs Mangon et L. Durand-Claye, directeur et directeur adjoint du laboratoire de l'École des ponts et chaussées. Voici les résultats de leurs analyses :

	Chapiteau à l'entrée de l'abside.	Archivolte de l'arc doubleau à l'entrée de l'abside.	Bandeau horizontal du pourtour de l'abside.	
			Enveloppe.	Noyau.
Résidu insoluble dans les réactifs	3.85	4.05	4.05	33.80
Alumine et peroxyde de fer	0.95	1.60	0.70	2.10
Chaux	32.80	32.50	32.00	23.70
Acide sulfurique	39.35	38.50	40.00	17.90
Acide carbonique	2.75	3.50	1.65	6.65
Eau, perte, produits non dosés	20.30	19.83	21.00	15.85
	100.00	100.00	100.00	100.00

Les résultats consignés au tableau ci-dessus peuvent se mettre sous la forme suivante :

Plâtre (sulfate de chaux à 2 équivalents d'eau)	84.60	82.78	86.00	38.49
Carbonate de chaux	6.25	7.96	3.62	15.11
Chaux libre	4.28	1.10	2.63	2.71
Sable, argile, peroxyde de fer	4.80	5.65	4.75	35.90
Eau, perte, produits non dosés	0.07	2.51	3.00	7.79
	100.00	100.00	100.00	100.00

mosaïque de la voûte en cul-de-four, on ne peut guère juger si elles sont de la même époque que les autres ornements, ou si elles remontent à un âge plus reculé. Toutefois, la première supposition paraît la plus vraisemblable, au moins pour la peinture occupant les intervalles des fenêtres, parce que cette peinture composait avec les mosaïques inférieures un ensemble décoratif bien coordonné.

Les parties les plus intéressantes sont précisément celles dont la date peut être fixée. Elles montrent que le goût des placages en marbre s'est conservé fort longtemps et que l'on s'est ingénié à suppléer au défaut ou à l'insuffisance des marbres, soit par des simulacres peints, soit par l'usage de substances vitreuses colorées. Les ornements portent en général l'empreinte du goût byzantin, et l'on y trouve un bon sentiment de la couleur et de l'effet: tous différents, heureusement associés et équilibrés, nettement séparés par des filets clairs ; divisions principales tracées avec ampleur ; simplicité dans l'ensemble, richesse et variété dans les détails. Quoique cette décoration du douzième siècle fût assez grossière à plusieurs égards, en somme elle devait plaire aux yeux. Le chevet de la basilique gagnerait beaucoup à ce qu'on la restituât sur ses parois avec toute la fidélité possible.

Avant d'entreprendre l'étude du bâtiment qui compose les nefs, nous allons passer en revue quelques monuments isolés, placés en divers points du vaisseau central et fort intéressants pour l'histoire de la basilique ambroisienne. Ce sont : l'autel, le ciborium, les sarcophages disposés sous l'autel, la chaire à prêcher, le serpent de bronze dressé sur une colonne et le bas-relief en stuc qu'on donne pour une image de Saint-Ambroise. Nous parlerons aussi des restes de la basilique primitive, découverts tout récemment, et des pavés situés à différentes hauteurs dont les traces ont été retrouvées autour de l'autel principal. Enfin nous dirons quelques mots de l'ancienne chapelle de Saint-Satyre, voisine de la basilique. En disposant nos matières dans cet ordre, nous éviterons une longue interruption entre la description des nefs et celle du narthex et de l'atrium, qui doit suivre la première, et qu'il est convenable de lui faire succéder immédiatement.

Autel. — Nous avons déjà parlé de l'autel principal de la basilique ambroisienne, érigé vers l'année 835 par l'archevêque Angilbert II [1]. Les quatre faces de ce magnifi-

[1] Voir à la p. 68 la citation d'un diplôme de 835, par lequel l'archevêque Angilbert confirme à l'abbé Gaudentius la

que ouvrage, qui mesure $2^m,29$ de longueur sur $1^m,40$ de largeur et $1^m,18$ de hauteur, sont formées de lames d'or, d'argent ou d'argent doré, artistement repoussées, ornées d'émaux, de filigranes d'or et d'un grand nombre de pierres précieuses [1].

La face antérieure, dont la planche XXVIII montre la disposition, est divisée en trois panneaux, partagés chacun en plusieurs compartiments. Dans la croix du panneau central, on voit : au milieu, dans un médaillon ovale en forme d'auréole, le Sauveur assis sur un trône et environné d'étoiles ; et dans les quatre branches, les symboles des évangélistes rangés dans l'ordre habituel, c'est-à-dire l'aigle en haut, l'homme en bas, le lion et le bœuf sur les côtés. Les douze apôtres, groupés trois par trois, occupent les intervalles compris entre les branches de la croix et le cadre qui la circonscrit. Sur les panneaux latéraux, partagés chacun en six compartiments rectangulaires, sont représentés les principaux faits de la vie du Sauveur, depuis l'Annonciation et la Nativité, figurées en bas du panneau de gauche[2], jusqu'à la Résurrection et l'Ascension qui occupent le haut du panneau de droite. Ces deux derniers bas-reliefs, ainsi qu'un troisième situé au-dessous de l'Ascension et représentant la descente du Saint-Esprit sur les apôtres, sont des ouvrages modernes substitués aux anciens.

Les deux faces latérales sont semblables : au milieu, une petite croix placée au centre d'un losange dont les pointes touchent en leurs milieux les côtés du cadre ; dans les coins de ce losange quatre médaillons de saints ; puis, entre les branches de la croix, autant de figures dans l'attitude de l'adoration ; enfin, huit anges aux ailes déployées, groupés deux par deux dans les triangles compris entre le cadre et les côtés du losange. Les saints des médaillons, désignés par leurs noms écrits en abrégé, sont : pour la face de droite, saint Ambroise, saint Simplicien, saint Gervais et saint Protais ; et pour la face de gauche, saint Martin, saint Materne, saint Nabor et saint Nazaire.

Comme la face antérieure, celle de derrière (voy. pl. XXXIV) est partagée en trois panneaux. Ceux de droite et de gauche, divisés chacun en six compartiments, retracent les principaux faits de la vie de saint Ambroise. Le panneau du milieu, formant une

tutelle et la garde tant de la basilique que du magnifique autel nouvellement érigé à ses frais « ... *Altare, quod inibi noviter mirifice ædificavi...* »

[1] L'ouvrage de Ferrario : *Monumenti di Sant'Ambrogio*, donne fort exactement (p. 115-129) les dessins à grande échelle et la description détaillée des quatre faces de l'autel principal de la basilique ambroisienne. Ce monument a été restauré en 1836, aux frais de la fabrique de l'église.

[2] Je crois utile, pour éviter les malentendus, d'avertir, une fois pour toutes, que les expressions de droite et de gauche ont reçu et recevront les significations suivantes : Appliquées à l'un des côtés d'une église ou d'un édicule intérieur quelconque, considéré dans son ensemble, elles supposeront que le spectateur regarde le monument ou l'édicule en s'avançant dans la direction d'une flèche lancée de la porte principale vers le chevet. Appliquées à une partie de l'une quelconque des faces prise isolément, elles supposeront que le spectateur, placé au droit du milieu de cette face, la regarde devant lui.

porte à deux vantaux, est décoré de quatre médaillons, deux en haut qui contiennent les images des archanges Michel et Gabriel, et deux en bas où l'on voit représentée la donation de l'autel.

Cette face postérieure est très-intéressante, et par rapport à l'ancien rite milanais sur lequel les bas-reliefs consacrés à la vie de saint Ambroise donnent des renseignements importants, et pour l'histoire de l'autel lui-même, dont les médaillons mentionnés précédemment font connaître l'origine. Les dessins de ces deux médaillons sont reproduits à grande échelle sur la planche XXXV (fig. 2). Dans celui de gauche, on voit l'archevêque Angilbert présentant un autel à saint Ambroise qui pose un diadème sur la tête du donateur. La tête d'Angilbert est ornée d'un nimbe rectangulaire, suivant l'usage fréquemment adopté en Italie pour désigner les personnages insignes encore vivants [1]. Sur le médaillon de droite, saint Ambroise couronne un personnage nommé WOLVINUS, qualifié du titre de maître orfèvre, « *magister phaber* », et qui ne peut être que l'auteur du monument [2]. Le donateur et l'artiste sont donc inscrits au même titre et, au nimbe près, récompensés par une gloire égale. Cet honneur rendu au talent n'est-il pas une preuve que l'époque d'Angilbert, si généralement traitée de barbare, vaut mieux que sa réputation?

On lit à la face postérieure, sur la bordure des panneaux et sur les meneaux qui les séparent, une inscription versifiée, commémorative de la donation. Elle est écrite en caractères romains :

EMICAT ALMA FORIS RUTILO QUE DECORE VENUSTA
ARCA METALLORUM GEMMIS QUÆ COMPTA CORUSCAT
THESAURO TAMEN HÆC CUNCTO POTIORE METALLO
OSSIBUS INTERIUS POLLET DONATA SACRATIS
EGREGIUS QUOD PRÆSUL OPUS SUB HONORE BEATI
INCLITUS *AMBROSII TEMPLO RECUBANTIS IN ISTI*
IPTULIT ANGILBERTUS OVANS DOMINO QUE DICAVIT
TEMPORE QUO NITIDÆ SERVABAT CULMINA SEDIS

[1] Saint Grégoire le Grand s'est fait ainsi représenter (Voy. ce qu'en dit Jean Diacre dans la vie de saint Grégoire). Consulter sur les nimbes carrés : M. l'abbé Crosnier, *Iconographie chrétienne*, p. 69, et M. de Guilhermy, *Iconographie historique*, p. 250 du t. VIII des *Annales archéologiques*.

[2] Ce Wolvinus était un laïque si l'on en juge et par son titre de « *magister phaber* », et par les détails de son costume. Le W qui commence son nom a fait penser à d'Agincourt que cet artiste pourrait bien n'être pas d'origine italienne; mais les auteurs milanais n'acceptent pas qu'on en puisse douter. Lire dans l'ouvrage de Ferrario (p. 121, en note) l'opinion du savant docteur Labus consulté à ce sujet.

ASPICE SUMME PATER FAMULO MISERERE BENIGNO
TE MISERANTE DEUS DONUM SUBLIME REPORTET

Les trois premiers vers occupent la bande horizontale supérieure ; le quatrième est inscrit verticalement sur la bande latérale de droite, et le cinquième sur la bande latérale de gauche. Les trois suivants se lisent sur la bande horizontale inférieure, et les deux derniers sur les meneaux, le neuvième à gauche du panneau central et le dixième à droite. Chaque vers garnit exactement le côté d'un panneau, et l'inscription présente cette recherche singulière qu'une même lettre placée à l'angle d'un panneau, commence ou termine les vers qui aboutissent en ce point. Ainsi, l'A final du mot *venusta*, qui termine le premier vers, commence aussi le premier mot *arca* du second vers, inscrit horizontalement à la suite du premier, et le premier mot *aspice* du neuvième vers, inscrit verticalement sur le meneau qui sépare le panneau central du panneau de gauche. De même, le T qui finit le second vers commence aussi le troisième et le dixième, et ainsi de suite.

La portion de l'inscription comprise entre le second mot *Ambrosii* du sixième vers et la dernière syllabe du mot *Domino* dans le vers suivant a été refaite après coup, comme le prouvent la forme différente et beaucoup moins correcte des caractères, l'orthographe vicieuse de plusieurs mots et même l'ornementation de la lame d'argent sur laquelle est gravée cette partie de l'inscription. On aura confié le soin de la rétablir à quelque ciseleur maladroit et ignorant.

Le magnifique ouvrage, si richement décoré, dont nous venons de faire la description, n'est pas moins remarquable par l'intelligence qui apparaît dans le choix et la distribution des sujets que par le prix des matières employées à son exécution ; car, en retraçant la vie du Sauveur, puis celle de saint Ambroise, et rappelant enfin la mémoire des premiers saints de l'église milanaise, il met sous les yeux des fidèles, outre les motifs de piété puisés dans l'Évangile, ceux que fournissait alors l'histoire locale.

Observons que la face consacrée à Dieu, celle tournée vers le peuple, est la plus riche. Les trois autres, en effet, sont formées de lames d'argent, dorées sur quelques points, tandis que le devant de l'autel est exécuté en lames d'or avec une bordure de perles autour des compartiments et un plus grand nombre de pierres précieuses dans les meneaux. Le culte rendu à Dieu se distingue ainsi des hommages adressés aux saints.

Remarquons enfin que l'arrangement du panneau central de la face antérieure, avec

le Sauveur dans une auréole au milieu de la croix, les symboles des évangélistes dans les branches et les apôtres aux coins du rectangle, mérite d'être cité comme une conception des plus heureusement imaginées. Impossible de trouver un motif de décoration mieux choisi pour la place d'honneur d'un autel monumental.

Eu égard à l'époque de son exécution, l'ouvrage de l'orfévre Wolvinus est peut-être encore plus digne d'attention pour sa valeur artistique que pour la richesse de la matière ou le mérite de la composition. Les moulures de la base, du couronnement et des côtés verticaux de chaque face sont traitées avec fermeté. Les meneaux qui séparent les panneaux et les subdivisent en plusieurs compartiments se détachent vigoureusement du fond, grâce à leurs reliefs prononcés et aux brillantes couleurs des émaux et des pierres précieuses qui les tapissent. Quant aux petites figures en bas-relief, elles ont une justesse de proportions, une vérité de tournure et d'expression qui surprennent, si on les compare aux sculptures dans le marbre ou dans la pierre qui nous restent du même temps. A tous égards donc, l'autel de saint Ambroise est un monument hors ligne ; et certes, le grand artiste qui l'exécuta mérite bien l'honneur d'avoir transmis son nom à la postérité.

Les historiens milanais racontent, au sujet de la donation de l'autel par Angilbert, une légende dont ils ont trouvé le récit dans la chronique de Fiamma, écrite au quatorzième siècle, et dans une pièce de vers rimés du même temps[1]. Voici, en quelques mots, cette légende. L'archevêque Angilbert, ayant enlevé une dent de la bouche de saint Ambroise, l'aurait fait enchâsser dans son anneau pastoral. Or, un dimanche des Rameaux, tandis que la procession solennelle se rendait suivant l'usage de la basilique laurentienne à l'ambroisienne, la relique disparut de l'anneau, et il fut impossible, malgré toutes les recherches, de la retrouver. Tandis que l'archevêque s'en affligeait, une pauvre vieille lui révéla qu'il fallait chercher la dent à l'endroit même où il l'avait prise. Et, en effet, Angilbert ayant visité le corps de saint Ambroise, y trouva la dent à sa place. Averti par cette leçon, il voulut rendre les reliques inviolables en enfonçant profondément sous terre le sarcophage qui les contient. Puis, il fit élever sur le lieu du miracle le bel autel que nous admirons encore.

Cet autel ne contient, il est vrai, aucune allusion au miracle, et le diplôme de 835, déjà cité, en motive simplement la donation par le grand amour que Angilbert portait à saint Ambroise : « *ob nimium amorem confessoris Christi Ambrosii* » : Cependant, il y a lieu de croire qu'il fut érigé, comme l'indique la légende, à l'occasion d'une se-

[1] Cette pièce de vers est donnée en note par Giulini, vol. I, p. 161 et suiv., et par Ferrario, p. 110 et suiv.

conde déposition des reliques. Nous en acquerrons bientôt la preuve par l'examen des sarcophages enfouis au-dessous de sa base.

Il est surprenant que l'autel d'Angilbert et de Wolvinus, exécuté en matières d'un si grand prix, nous soit parvenu intact à travers toutes les vicissitudes subies par la ville de Milan. On ne peut attribuer ce rare bonheur qu'à la vénération inspirée par les reliques de saint Ambroise; car les grilles qui environnent l'autel et les gardiens qui veillent à sa conservation n'eussent été qu'une bien faible défense contre la cupidité des puissants dominateurs de la cité milanaise.

Ciborium. — Le ciborium ou baldaquin qui surmonte l'autel (voy. la face antérieure sur la pl. 28, et, sur la pl. 34, le dessin à grande échelle de la face postérieure) est porté par quatre colonnes, dont les fûts en porphyre rouge, parfaitement taillés et polis, ne peuvent avoir qu'une origine antique. Leurs pieds, enterrés dans le sol, reposent sur des socles en marbre blanc, de forme à peu près cubique, dont les bases, mises à découvert par des fouilles récentes, sont enfoncées de $1^m,08$ au-dessous du pavé qui environne l'autel. Les chapiteaux, exécutés en marbre blanc, présentent la forme d'une corbeille nattée d'où sortent, sur chacune des quatre faces, deux grandes feuilles recourbées en volutes sous les angles du tailloir. Quelques autres ornements complètent cette décoration, assez heureusement imaginée et qui, traitée avec un goût plus châtié, pourrait produire très-bon effet. Les colonnes mesurent $4^m,54$ de hauteur, y compris le piédestal et le chapiteau, et environ $3^m,20$ de distance entre les axes.

Sur ces quatre supports sont appuyés les pignons du baldaquin, construits en maçonnerie revêtue de stuc. Ils sont évidés, d'une colonne à l'autre, par des arcs cintrés auxquels un surhaussement considérable donne la forme de fer à cheval. La hauteur totale du monument est de $8^m,84$. L'espace carré compris entre les faces est recouvert par une voûte d'arête à nervures saillantes. Des tirants en fer contiennent les poussées.

La décoration des quatre faces est pareille. De chaque côté, dans le prolongement des colonnes et jusqu'aux rampants du pignon, s'élève une large bande ornée d'entrelacs et de feuillages, avec une colonnette à l'angle et un oiseau à la partie supérieure: la plante qui fait le principal ornement sort d'un vase en forme de calice. D'autres bandes de feuillages bordent les rampants et se terminent par des palmettes qui rappellent un des principaux motifs de la décoration des frontons antiques. Autour de l'arc en fer à cheval se plie une ample et riche guirlande. Enfin des figures en bas-relief occupent l'espace que limitent les ornements du cadre. Signalons encore les grands

oiseaux, tenant des poissons dans leurs serres, qui se dressent avec les ailes ouvertes sur les angles saillants des chapiteaux[1].

Les sujets représentés sur les quatre faces sont les suivants : Au couchant, sur la face antérieure tournée vers la nef (voy. pl. XXVIII), le Sauveur assis sur un trône et désigné par un nimbe crucifère, qui remet, de la main gauche, les clefs à saint Pierre et, de la main droite, le livre à saint Paul ; — Au midi, sur la face latérale de droite (voy. la gravure ci-contre), un saint bénissant revêtu des habits pontificaux et couronné d'un diadème qu'une main droite pose sur son front ; puis, de part et d'autre de cette figure, deux personnages dans l'attitude de la prière ; — Au nord, sur la face latérale de gauche (voy. la gravure ci-contre), même composition, avec cette différence que, à la place de trois figures d'homme, on voit trois figures de femme, et que, au lieu d'une main céleste, c'est un oiseau aux ailes déployées qui surmonte la tête de la sainte implorée par les deux femmes ; — Enfin, au levant, sur la face de derrière tournée vers la tribune (voy. pl. XXXIV), un saint mitré et bénissant, dominé par une petite figure nimbée, aux bras étendus, dont on ne voit que le buste, et accosté de deux autres saints qui paraissent faire approcher, en les couvrant de leur protection, deux personnages présentant une offrande : celui de gauche tient un petit objet exactement pareil au ciborium et celui de droite semble porter la parole.

Cette face postérieure expose aux regards, de même que la face correspondante de l'autel, la représentation commémorative de la donation du monument. C'est également à saint Ambroise que paraît s'adresser l'offrande du baldaquin ; car, suivant toute apparence, le personnage central n'est autre que ce saint évêque, assisté des saints Gervais et Protais. Quant aux deux hommes qui lui rendent hommage, leur tunique tombant jusqu'à terre et leur coule à manches très-larges les désignent pour des moines ; d'où l'on a très-justement tiré cette conséquence que le ciborium ne saurait être antérieur à l'année 784, époque ou l'église de Saint-Ambroise, jusque-là confiée au clergé séculier, fut remise par l'archevêque Pierre I entre les mains des bénédictins.

Il paraît difficile d'émettre une opinion sur la signification de la petite figure qui

[1] Ces oiseaux semblent appartenir au symbolisme des bestiaires, où deux oiseaux pêcheurs très-distincts ont chacun son article. L'un, qui s'appelle *Ibis*, se tient sur le bord de l'eau et ne vit que de charognes. Il représente le mauvais chrétien qui s'alimente de doctrines quelconques et se livre aux désirs de la chair. L'autre, qui s'appelle *Fulica* ou *Herodius*, armé de serres, s'avance jusque dans les grandes eaux où il trouve sa pâture. Il figure le fidèle qui donne à son esprit la nourriture forte des saints Livres et de la méditation, et qui exclut de son régime habituel tout ce qui n'est pas bonnes œuvres et pratiques chrétiennes. Cela étant, on ne s'étonnera pas de le voir prendre place, avec le poisson qui le distingue, autour du ciborium destiné à couvrir l'autel. (Note donnée à l'auteur par le R. P. Cahier.)



14*

occupe la pointe du pignon au-dessus de la tête de saint Ambroise : la simplicité du nimbe peut empêcher d'y reconnaître une personne divine, contrairement aux présomptions fondées sur la position et l'attitude.

Suivant Giulini, on verrait sur la face latérale de droite saint Ambroise recevant les prières de deux citoyens de Milan, et sur la face latérale de gauche, la sainte Vierge implorée par deux femmes milanaises[1]. Le costume du personnage nimbé qui représenterait saint Ambroise est exactement le même, au diadème près, que celui de ce saint évêque sur les médaillons de la face postérieure de l'autel. (Voy. pl. XXXV, fig. 2.) Les deux hommes qui le prient portent la barbe longue et sont coiffés d'un petit bonnet en forme de toque. Leur habillement se compose d'une tunique à manches étroites, arrêtée aux genoux et serrée à la taille, et de braies collant aux jambes, qui descendent jusqu'aux souliers. Ce costume est pareil à celui qu'on trouve généralement sur les sculptures de la période lombarde. La même observation s'applique au costume des deux femmes, habillées d'une longue tunique à plis multipliés et à manches très-amples qui vont en s'élargissant depuis l'épaule jusqu'au poignet. Cette tunique extérieure recouvre un autre vêtement à manches étroites. La coiffure se compose d'un petit capuchon et d'un morceau d'étoffe serré autour du front. L'une des femmes seulement porte une sorte de couronne, ce qui, suivant Giulini, indiquerait une femme mariée.

Toutes les parties apparentes du ciborium, sauf les fûts des colonnes, étaient peintes ou dorées ; et l'on s'est attaché, lors de la restauration récente du monument, à reproduire les anciennes couleurs qui peuvent avoir existé dans le principe. A quelques exceptions près, les reliefs tant des ornements que des figures se détachent en or sur un fond de couleur sombre, noir dans l'archivolte et les montants de l'encadrement, et bleu dans l'intérieur du cadre, autour des personnages. Les cheveux, le visage, les mains et les pieds de ces derniers sont peints à l'imitation de la nature. Quelques-uns des vêtements se font aussi remarquer par des couleurs. C'est ainsi que les coules des moines, représentés sur la face postérieure, sont noires, comme il convient pour des bénédictins, et que les braies des deux personnages barbus de la face latérale de droite sont rouges. Ces mêmes couleurs se retrouvent sur les souliers et les bonnets de celles

[1] Puricelli pense que ces deux femmes représentent sainte Scolastique et sainte Marceline ; mais l'absence de nimbe laisse peu de probabilité à cette opinion. L'interprétation de Giulini offre plus de vraisemblance. Elle a été adoptée par les écrivains postérieurs, et notamment par Ferrario, qui reproduit presque textuellement la description et l'appréciation du ciborium données par Giulini, I, p. 154 à 158.

des figures qui apparaissent chaussées ou coiffées. Les grands oiseaux dressés sur les chapiteaux, aux angles du monument, sont peints en noir.

Les ornements en stuc du baldaquin paraissent avoir éprouvé des dommages assez graves ; car les saillies les plus délicates, celles des feuillages, ont été restaurées en partie avec une sorte de mortier blanchâtre d'une texture lâche et peu consistante. Le stuc ancien, qui est rose, se distingue de ces adjonctions, non-seulement par sa couleur, mais aussi par son extrême dureté. C'est du plâtre presque pur qui doit sa coloration à une très-petite dose de brique finement pilée ou peut-être de pouzzolane[1].

Les sculptures du ciborium, plus rudement façonnées que celles de l'autel, ne manquent pourtant pas de mérite. Les ornements sont traités avec richesse et ampleur : il y a de l'expression et du mouvement dans les attitudes des personnages; les plis des vêtements sont tracés avec franchise. Des reliefs prononcés concourent avec les différences de tons des peintures et des dorures à marquer vigoureusement les divers motifs de décoration. Comme d'ailleurs la composition est bien ordonnée et que les dimensions du ciborium sont considérables, ce monument produit un effet grandiose : le spectateur ne s'aperçoit des incorrections qu'en examinant de près les détails.

On manque de renseignements authentiques sur la date du baldaquin : cependant les moines à coule noire, représentés sur la face postérieure dans l'attitude d'offrir cet édicule à saint Ambroise, donnent lieu d'admettre, comme nous l'avons déjà fait observer, qu'il est tout au plus de la fin du huitième siècle. Les historiens milanais s'accordent pour en attribuer la construction à l'abbé Gaudentius, placé en 835 à la tête du monastère par l'archevêque Angilbert II, donateur de l'autel; mais leurs arguments, tirés principalement de certaines particularités du costume des figures[2].

[1] Voici la composition du stuc rose déterminée au laboratoire de l'École des ponts et chaussées par MM. les ingénieurs Mangon et L. Durand-Claye.

Plâtre (sulfate de chaux à 2 équivalents d'eau).	90.55
Chaux et magnésie..	3 52
Sable, argile, peroxyde de fer.	4.80
Produits non dosés..	1.13
	100.00

Le mortier blanchâtre qui a servi pour les restaurations est un mélange de chaux et de plâtre.

[2] On a dit notamment que la barbe longue et pointue des personnages qui entourent saint Ambroise sur la face de droite indique une époque très-voisine de la domination des Longobards, parce que ceux-ci portaient toute la barbe, au lieu que les Franks qui leur succédèrent la coupaient près du menton, ne conservant guère que les moustaches (Giul. I, p. 155 et 156). Mais rien n'empêche que les usages des Longobards aient continué d'être suivis longtemps après la ruine de leur puissance ; et, quant au port de la barbe, les sculptures des monuments postérieurs paraissent témoigner que ces usages furent conservés.

sont loin d'être décisifs. Toutefois, comme cette opinion, considérée sous le rapport artistique, paraît assez vraisemblable, il est permis de s'en contenter. Remarquons en sa faveur que l'érection de l'autel a pu motiver la construction d'un nouveau ciborium, digne d'abriter un si magnifique ouvrage. Faisons observer aussi que si le stuc ancien du baldaquin offre la même composition que celui des ornements de la tribune, exécutés au douzième siècle[1], il en diffère sensiblement par l'apparence physique. Sa cassure plus rugueuse est mouchetée de grains bruns dispersés dans la masse, ce qui indique une pâte moins fine et moins homogène. Ces stucs peuvent donc fort bien n'être pas contemporains.

Ce que nous venons de dire touchant la date du ciborium ne doit s'entendre que de la partie supérieure élevée sur les colonnes de porphyre. Celles-ci, avec les piédestaux qui leur servent de base, remontent à l'époque même de saint Ambroise, car nous verrons plus loin, dans l'article consacré aux anciens pavés, que, dès la fin du quatrième siècle, elles entouraient les tombes enfouies sous l'autel, et que plus tard, lorsque l'église fut renouvelée, on les conserva religieusement en place, en même temps qu'on respecta les anciennes sépultures.

Tombes enfouies sous l'autel. — Nous avons vu au commencement de l'étude historique consacrée à la basilique ambroisienne que, après la découverte des corps des saints Gervais et Protais, saint Ambroise, cédant à ces reliques la droite de la tombe qu'il s'était préparée au-dessous de l'autel, conserva la partie gauche pour sa propre sépulture. Il y eut donc dans le principe deux sarcophages au-dessous de l'autel. D'autre part, plusieurs documents du bas moyen âge s'accordent pour témoigner que les reliques des trois saints reposaient dans une même tombe[2]; d'ou résulterait que, au bout d'un certain laps de temps, on les aurait tirées des sépulcres primitifs pour les déposer en commun dans un sarcophage unique.

[1] La composition des stucs de la tribune est donnée en note à la p. 97 de la deuxième partie.

[2] Une miniature du treizième siècle, qu'on voit dans un martyrologe conservé à la bibliothèque ambroisienne, représente saint Ambroise couché dans la tombe entre saint Gervais et saint Protais. Une peinture analogue, remontant au moins au treizième siècle, ornait le fond d'une niche pratiquée dans la crypte de la basilique ambroisienne, au-dessous de l'escalier à rampe double qui conduit à la tribune. M. l'abbé Biraghi, docteur de la bibliothèque ambroisienne, a reproduit ces deux images, la première fidèlement copiée sur l'original et la seconde restituée au moyen d'anciennes monnaies milanaises, dans une notice très-intéressante intitulée : *I tre sepolcri sant' ambrosiani scoperti nel gennajo* 1864. Milan, 1864. Cette notice contient aussi la mention de plusieurs documents écrits qui témoignent de la réunion dans un même sépulcre des reliques des trois saints. Le plus ancien et le plus important se rapporte à l'année 1053. C'est une déclaration du clergé milanais rassemblé pour décider un point de liturgie, attestant que le corps de saint Ambroise repose dans l'église du même nom avec (*una cum*) les corps des saints martyrs Protais et Gervais. Biraghi, *I tre sepolcri sant' amb.*, p. 55-64.

Le fait n'avait point été vérifié jusqu'à ces dernières années, parce que, de temps immémorial, il n'existait plus de passage qui donnât accès aux reliques, et que personne n'avait osé troubler, à coups de pioche et de marteau, la paix mystérieuse de leur sépulture. Si plusieurs archevêques de Milan manifestèrent l'intention de pratiquer des fouilles, aucun ne donna suite à ce dessein. Et pourtant, l'entreprise eût été vraiment utile et pieuse, car les renseignements transmis par les anciens récits avaient grand besoin d'être confirmés ou éclaircis par des preuves positives. Faute de celles-ci, on en vint, au seizième siècle, jusqu'à douter si les corps des saints Gervais et Protais n'avaient pas été, à la suite du sac de Milan par Frédéric Barberousse, transportés sur les bords du Rhin dans la ville de Brisach[1]; et cette opinion, accréditée par un faux diplôme, prit tant de consistance qu'elle fut acceptée par les Bollandistes eux-mêmes. Il est vrai que, un peu plus tard, l'historien milanais Sassi la réfuta si bien que les Bollandistes mieux informés se rétractèrent[2]; mais cette réfutation savante, capable tout au plus de persuader quelques lettrés, ne pouvait avoir, surtout aux yeux de la foule, l'autorité décisive d'une constatation matérielle.

Les fouilles pratiquées au mois de janvier 1864, entre la face postérieure de l'autel et l'escalier à double rampe qui donne accès sur la tribune, viennent enfin de dissiper toutes les incertitudes et de montrer, chose assez remarquable, que les suppositions fondées sur les anciens documents se vérifient exactement[3]. On a trouvé en effet trois sarcophages sous l'autel. Ceux marqués A et B sur les planches XXXIV et XLV sont dirigés suivant la longueur de l'église : ils présentent la forme de caisses prismatiques limitées par des dalles assez minces en marbres de prix. Ce sont les tombes du temps de saint Ambroise, situées l'une à droite et l'autre à gauche de l'autel : pareilles en longueur, elles ne le sont point en largeur, la dernière mesurant environ $0^{m},10$ de plus dans ce sens. Le sarcophage C qui les surmonte immédiatement se trouve disposé perpendiculairement à leur direction. Il est en porphyre rouge avec un couvercle de même matière taillé en dos d'âne : de petites murailles en maçonnerie, appuyées en partie sur les couvercles des sépulcres inférieurs, l'environnent de toutes parts et soutiennent deux grandes dalles superposées, la première en marbre et la seconde en porphyre,

[1] Il paraît que l'historien milanais Corio aurait donné cours à cette croyance. — Ferrario. *Mon. di S. Ambr.* p. 135,

[2] Ferrario. *Mon. di S. Ambr.* p. 135.

[3] Une première relation très-succincte de ces fouilles fut publiée dès le mois de janvier 1864 par Mgr Rossi, prévôt et curé de Saint-Ambroise. Plus tard, dans le courant de la même année, parut la longue et intéressante notice de M. l'abbé Biraghi, déjà citée dans une note précédente, et à laquelle je renvoie le lecteur pour tous les détails de la description et de l'histoire des tombes de la basilique ambroisienne.

qui achèvent de clore très-exactement l'espèce de caveau occupé par ce sarcophage supérieur. (Voy. pl. XLV.) La seule existence de cette troisième tombe suffit pour donner créance à l'ancienne tradition suivant laquelle les reliques de saint Ambroise et des saints Gervais et Protais auraient été réunies dans un même tombeau ; mais la visite des sépulcres inférieurs a mis ce fait entièrement hors de doute, car ils ne contenaient que des parcelles d'ossements restées au fond avec d'autres débris lors de l'enlèvement des cadavres[1].

On a découvert, mêlées à ces débris, un certain nombre de médailles, pour la plupart en bronze, que leurs inscriptions on fait reconnaître pour appartenir, soit à la fin du quatrième siècle, soit à la fin du cinquième et au commencement du sixième[2]. Parmi celles du premier groupe, on en remarque cinq dont les dates correspondent à l'intervalle d'environ onze années compris entre le temps où furent trouvées les reliques des saints Gervais et Protais et la mort de saint Ambroise[3] : recueillies dans un même sarcophage, celui de droite, qui est le plus étroit, elles désignent nécessairement la tombe de l'illustre évêque de Milan. Or, suivant le témoignage écrit de saint Ambroise, le côté droit fut affecté par lui à la sépulture des martyrs, en sorte que le fait constaté semble contraire à cette déclaration formelle ; mais la contradiction n'est qu'apparente, car autrefois, lorsque l'évêque parlait aux fidèles de la tribune et qu'il célébrait aussi la messe derrière l'autel, la face tournée vers le peuple[4], les expressions de droite et de gauche, appliquées aux côtés de l'autel, prenaient dans sa bouche les significations inverses de celles, reçues par nous, que des usages différents leur font attribuer aujourd'hui.

Quant aux médailles du second groupe, celles de la fin du cinquième siècle et du commencement du sixième, elles doivent avoir été mises dans les tombes à l'époque de l'évêque saint Laurent, lorsque, après le sac de Milan par les troupes d'Odoacre, ce

[1] Voir dans la notice de M. l'abbé Biraghi (p. 114-127), la description des fragments d'ossements et l'analyse chimique des substances trouvées dans les cercueils.

[2] Biraghi, *I tre sepolcri sant' ambr.*, p. 19 et 29. — La description des principales médailles est donnée dans les p. 25-28 et 51-54.

[3] Le premier de ces événements eut lieu en 386 et non en 387, comme je l'ai dit p. 65 de la deuxième partie, sur la foi de l'auteur des *Fabriche più cospicue di Milano*. La date du 19 juin, donnée par le même auteur pour la consécration de la basilique ambroisienne, date que j'ai citée p. 65, est également erronée. Cette consécration avait été célébrée dès le mois d'avril 386, et la découverte des reliques des saints Gervais et Protais ainsi que leur déposition eurent lieu immédiatement après. — Voir Biraghi. *I tre sepolcri sant' ambr.*, p. 10 et suiv. — Quoique cette rectification n'ait pas d'importance au point de vue de ce travail, il m'a paru convenable de la faire par égard pour la vérité historique.

[4] Cet usage persista dans la ville de Milan jusqu'au douzième ou au treizième siècle. — Biraghi. *I tre sepolcri sant' ambr.*, p. 78. — Il subsiste encore à Rome dans quelques anciennes basiliques.

pieux évêque s'occupa de réparer les dégâts commis par les barbares. Un de ses premiers soins fut sans doute de visiter le sanctuaire souterrain de la basilique ambroisienne pour s'assurer de la conservation des précieuses reliques qu'il renfermait[1].

Il reste à fixer l'époque de la translation de ces reliques dans le sarcophage supérieur. Suivant les anciens récits, elle devrait être attribuée à l'archevêque Angilbert II, dont l'autel, parfaitement authentique, fournit, par le seul fait de son existence, un témoignage très-grave à l'appui de cette opinion. Les fouilles récentes ne laissent plus de doute à ce sujet, car elles ont permis de vérifier, quant aux points essentiels, l'exactitude des circonstances relatées par la chronique de Fiamma et par la pièce de vers du quatorzième siècle, déjà citée. Après avoir raconté l'histoire de la dent de saint Ambroise, perdue par Angilbert et miraculeusement retrouvée sur le corps du saint, l'auteur anonyme du récit versifié, simple traducteur d'une ancienne chronique, rapporte que l'archevêque, ayant résolu de rendre les reliques inviolables, les suspendit sur des chaînes, dans un puits profond et obscur entouré de murailles, et qu'ensuite, il érigea sur la fosse le splendide autel dont nous avons donné la description. Si le puits et les chaînes n'ont jamais existé que dans l'imagination des Milanais, comme le prouve la parfaite conservation des deux sépulcres inférieurs, d'autre part, le caveau fermé par des murs, où est logé le sarcophage en porphyre, manifeste clairement l'intention de rendre les reliques inaccessibles, suivant la volonté d'Angilbert. Ce fait et l'érection de l'autel sont les deux circonstances dominantes : solidaires l'une de l'autre dans la légende, elles le sont aussi dans la réalité, car l'autel est placé de telle sorte qu'il recouvre complétement le sarcophage.

La légende ne mentionne que la translation des reliques de saint Ambroise; mais l'ancienne et constante tradition, suivant laquelle le corps du saint évêque reposerait entre les restes des saints martyrs Gervais et Protais, se trouve confirmée par un témoignage important, celui d'un martyrologe remontant au milieu du neuvième siècle. On lit en effet dans ce manuscrit[2] que le 25 mars, jour de l'Annonciation, l'église milanaise célébrait aussi l'*élévation ou levée des saints martyrs Protais et Gervais et du confesseur Ambroise*. Cette fête, qui apparaît au neuvième siècle et dont l'usage se perdit peu à peu[3], était d'ailleurs parfaitement distincte de celles, encore célébrées

[1] Biraghi. *I tre sepolcri sant' ambr.*, p. 31.

[2] Biraghi. *I tre sepolcri sant' ambr.*, p. 52 et 53.

[3] Dans un martyrologe du douzième siècle, copié en partie sur un manuscrit du onzième, on trouve inscrit à la date du 22 mars : *Exaltatio corporum sanctorum Protasii et Gervasii*. Le nom de saint Ambroise avait déjà disparu. Un calen-

de nos jours, de la *déposition* des saints Gervais et Protais fixée au 19 juin, et de la *déposition* de saint Ambroise, inscrite d'abord au 5 avril dans les calendriers milanais, et reportée ensuite au jeudi de la semaine de Pâques. Elle n'a pu être instituée qu'en mémoire de la seconde déposition, véritable élévation dans le sens rigoureux du mot, dont Angilbert fut l'auteur; et l'on voit, par les termes fort explicites de sa désignation dans le martyrologe, que les reliques des trois saints furent levées ensemble. Il n'est donc pas douteux qu'elles n'aient été réunies par Angilbert dans le sarcophage supérieur, non encore ouvert jusqu'à ce jour.

On a trouvé aussi derrière l'autel, près des tombes inférieures et à la hauteur de leurs couvercles (voy. pl. XLV), un petit trou carré recouvert par une tablette en marbre, où étaient enfermés quelques fragments de pierre provenant d'une colonnette et un morceau de verre, débris d'une ampoule. Ce sont probablement des témoignages du martyr des saints Gervais et Protais que l'on aura pieusement ensevelis avec les restes de ces saints, et que, plus tard, lors de la découverte des reliques et de leur déposition dans la basilique ambroisienne, saint Ambroise aura mis à part dans le lieu où l'on vient de les retrouver[1].

Si nous sommes entrés dans d'aussi longs détails sur l'histoire des tombes enfouies sous l'autel de la basilique ambroisienne, c'est que leurs positions étant demeurées invariables, les dates de leur mise en place fournissent de précieux renseignements pour les niveaux des pavés successifs et pour l'âge des piliers dont les bases correspondent à ces niveaux. On doit, à ce point de vue, considérer comme une circonstance particulièrement heureuse que l'archevêque Angilbert se soit borné à vider les sépulcres inférieurs sans les enlever, ni altérer en rien l'ancien état des lieux.

Chaire a prêcher. — La chaire à prêcher de la basilique ambroisienne, appuyée contre le petit pilier qui subdivise la troisième travée de la nef principale, du côté gauche, est pour ainsi dire un musée de sculptures, tant elle en porte d'époques diverses, depuis la décadence romaine jusqu'à la dernière période de l'architecture lombarde. (Voy. pour les dispositions d'ensemble les pl. XXVII, XXVIII et XXIX.) Sa forme est celle d'un rectangle de 4^{m},20 de longueur sur 2^{m},60 de largeur. Construite presque entièrement en marbre, elle repose sur un magnifique sarcophage chrétien qui occupe

drier du douzième siècle et un missel du treizième ne contiennent plus, à la date du 25 mars, que la mention suivante : ...*Et Protasii ac Gervasii*. Plus tard, il n'est plus question de cette fête.—Biraghi. *I tre sepolcri sant' ambr.*, p. 53 et 54.

[1] *Relazione brevissima* de Mgr Rossi, Milan 1864, p. 4.— Biraghi. *I tre sepolcri sant' ambr.*, p. 17 et suiv.

les deux tiers environ de sa longueur du côté de la tribune et un peu moins des deux tiers de sa largeur. Comme ce tombeau n'offre point d'intérêt pour l'histoire de la basilique ambroisienne et que l'appréciation de son caractère artistique serait étrangère au but de notre étude, nous nous bornerons à signaler en passant qu'on le tient pour un monument du quatrième siècle, destiné sans doute à contenir les restes de quelque grand personnage [1].

Les parties de la chaire qui font saillie autour du sarcophage sont appuyées sur des arcs cintrés soutenus par sept colonnettes en marbre, de hauteurs inégales, dont quatre rondes et trois octogonales. Les archivoltes de ces arcs reposent directement sur les chapiteaux des colonnettes, excepté deux d'entre elles qui portent sur un lion accroupi interposé. Un lion pareil existe au pied de la colonnette du milieu sur la petite face tournée vers le portail [2]. Immédiatement au-dessus des archivoltes règne un bandeau couvert de sculptures figurant des animaux qui se pourchassent à travers des entrelacs de feuillages. L'appui de la chaire surmonte ce bandeau; il consiste en dalles de marbre, restées lisses à l'exception de celle qui occupe la face de gauche, et séparées à l'aplomb des colonnettes par de petits pilastres saillants. L'une de celles qui regardent le portail porte l'inscription suivante, précieuse pour l'histoire de la chaire.

+GVILIELMVS:DE POZZO:SVPERSTES:
HVI:ECCLE:HOC:OPVS:MVLTAQ:ALIA:
FIERI:F E C I T:~

[1] Cette tombe passe aux yeux du vulgaire pour contenir les restes du fameux Stilicon. Ce fut aussi l'opinion du P. Allegranza quoiqu'il n'existe aucun renseignement à ce sujet.— Allegranza, *Spiegazioni e riflessioni sopra alcuni sacri monumenti antichi di Milano*. Milano, 1757.

[2] Les antiquaires les plus sérieux sont à peu près d'accord pour voir dans ces lions un souvenir du trône de Salomon (III Reg. x, 19), où l'Écriture nous montre deux lions servant d'appui, sans compter douze lionceaux placés sur les six degrés de part et d'autre. Ce roi pacifique, auquel il fut donné de construire le temple de Jérusalem, ne figurait pas mal le pouvoir ecclésiastique. Aussi les lions qui ornaient son trône ont-ils pu être employés très-convenablement pour désigner les siéges d'où l'évêque exerçait son pouvoir. La chaire est dans ce cas, car l'évêque seul a le droit propre de prédication. Le siége officiel de l'évêque portait souvent le même attribut : la cathedra de Saint-Ambroise en offre un exemple d'autant plus remarquable que les lions s'y trouvent sculptés sur les appuis ou accoudoirs, comme ils paraissent avoir existé au trône de Salomon. Enfin, les lions soutenant des colonnes, qu'on observe aux porches de certaines églises cathédrales, semblent aussi pouvoir être regardés comme l'emblème de la puissance épiscopale. Cette explication est d'autant plus admissible qu'on voit souvent les actes épiscopaux indiqués comme rendus « *inter leones* »; et comme sous les empereurs chrétiens, le droit séculier déféra aux évêques bien des causes, lorsqu'on voulait accepter leur juridiction, il semble qu'ils rendissent leur arrêt à la porte de la basilique, comme pour avoir tout le peuple témoin de leurs jugements. (Note donnée par le R. P. Cahier.

Il serait trop long de décrire toutes les sculptures. D'ailleurs, ce qui importe principalement, c'est d'apprécier leur caractère; et nous y parviendrons d'une manière suffisante en nous occupant surtout de celles, reproduites sur la planche XXXVI, qui décorent la face tournée vers la nef latérale de gauche.

Sur cette face, la grande dalle en marbre qui forme appui se trouve divisée en deux compartiments à peu près égaux par une bande ornée d'un trait en dents de scie. Dans le compartiment supérieur, on voit des personnages au nombre de onze, assis à une table chargée de pains, de vases et de plats sur chacun desquels est un poisson. Plusieurs de ces figures tiennent des couteaux à la main; l'une verse à boire; deux portent la main à des plats; aucune n'a de marque distinctive, nimbe ou auréole, et ne paraît jouer un rôle principal. La plupart des auteurs qui ont décrit ce bas-relief y voient la représentation d'une *Agape*[1]. Il est vrai que saint Ambroise paraît avoir supprimé, pour cause d'abus, ces repas qu'on faisait en commun dans l'église; mais, comme la sculpture en question est certainement postérieure de beaucoup d'années à l'époque où le saint docteur occupait le siége de Milan, elle pourrait peut-être s'expliquer par un retour aux anciens usages. Il serait possible aussi qu'elle fût un emblème de l'Eucharistie, ou que, suivant une allégorie fort usitée dans les livres saints, elle représentât le bonheur des élus admis au banquet céleste[2]. Tout ce qu'on peut affirmer, c'est qu'il s'agit d'un repas mystique, car les seuls aliments qu'on observe sur la table sont du pain, du vin et des poissons, c'est-à-dire les emblèmes de Jésus-Christ, nourriture divine des chrétiens.

Le compartiment inférieur n'est pas moins intéressant que celui du haut. On y voit parmi des feuillages un coq et une poule qui poursuivent, l'un une chimère, l'autre un lion. La chimère, monstre à trois têtes, la première de lion, la seconde de bouc entée sur le milieu du corps, et la troisième de serpent plantée au bout de la queue, est faite exactement comme la belle chimère antique du musée des Uffizj à Florence. Nous avons déjà vu qu'il existe à Saint-Pierre de Civate un bas-relief en stuc figurant un monstre pareil et nous trouverons encore la même bête sculptée à Saint-Celse de Milan. Peut-être le coq et la poule, emblèmes de la vigilance, représentent-ils les chrétiens qui mettent en fuite le démon, figuré par le lion et par cette chimère triple-

[1] Allegranza, Puricelli, Giulini, Ferrario, etc.

[2] Cette dernière explication a été proposée par l'abbé Polidori pour plusieurs sujets semblables trouvés dans les catacombes romaines. Autrefois, on regardait ces images de repas comme des représentations d'agapes. — Martigny (l'abbé) — *Dictionnaire des antiquités chrétiennes*. Paris, 1865, à l'art. *Repas* (Représentations de).

ment diabolique[1]. L'intention symbolique du bas-relief supérieur donne quelque poids à cette conjecture, en ce qu'elle autorise à démêler une intention semblable dans le sujet du compartiment inférieur.

Les sculptures qui viennent d'être décrites sont remarquables par la roideur et la simplicité des attitudes, la lourdeur des ornements et le méplat des reliefs. Les mêmes caractères apparaissent aussi dans celles qui garnissent les cintres des arcatures, sur le pourtour de la chaire; et comme ces bas-reliefs offrent assez d'intérêt pour mériter l'attention, nous allons les décrire brièvement. Voici les sujets qu'ils représentent :

Un veau jouant de la lyre. — Un personnage entre deux arbres qu'il saisit avec les mains, et de chaque côté un homme qui travaille la terre. — Deux oiseaux à aigrette et à longue queue buvant dans un vase en forme de calice. — Un homme et une femme qui se tiennent embrassés et ont l'air de voler, quoique sans ailes, accompagnés de deux figures dont on ne voit que la tête et les épaules. — Adam et Ève auprès de l'arbre fatal, cachant leur nudité avec de larges feuilles rondes : le serpent est à côté d'Ève, et près d'Adam un homme à genoux creuse péniblement la terre.

Le premier de ces bas-reliefs se voit sur la face tournée vers la nef latérale de gauche. Il est dessiné sur la planche XXXVI. La gravure de la page 117[2] reproduit les quatre autres qui sont disposés au bord du sarcophage, dans le fond des arcatures, les deux premiers du côté du portail, et les deux derniers sur la face qui regarde la nef principale.

Le bas-relief qui représente la faute de nos premiers parents, avec l'expiation de cette faute figurée par l'homme qui travaille à genoux, se comprend aisément. On sait aussi que les oiseaux buvant dans un calice sont un emblème de l'Eucharistie; mais les sujets des trois autres sculptures sont loin d'offrir un sens aussi facile à saisir. Observons que la singularité même de ces sujets dispose à les considérer comme des symboles, d'autant plus que l'extrême simplicité de la composition fait reconnaître l'intention d'exprimer nettement certaines idées bien arrêtées. Si l'artiste n'avait fait que suivre sa fantaisie, ou que emprunter des motifs de décoration à des images plus anciennes dont la signification lui échappait, les actions mises en scène ne seraient traitées, ni avec la précision, ni avec la sobriété de motifs, que marquent le rôle clairement défini de chaque figure ainsi que l'absence de toute espèce d'ornement. Nous n'insisterons pas davantage sur ces considérations qui, d'une manière générale, peuvent être invo-

[1] « Nous ne citons qu'en passant un coq mettant en fuite trois animaux qui figurent les trois concupiscences, sujet représenté sur un bas-relief de Milan. » — Martigny, *Dict. des antiq. chrét.* à l'art. *Coq.*

[2] Je dois à M. G. Landriani le dessin de cette gravure et celui de la précédente, imprimée sur la page 105.

quées très-utilement pour distinguer les sculptures susceptibles d'une interprétation symbolique de celles qui n'en comportent pas. Qu'il nous suffise d'avoir justifié le classement parmi les premières des trois bas-reliefs dont il nous reste à parler.

Relativement au veau sonnant de la lyre, on peut dire que plusieurs passages des livres saints et des Pères de l'Église autorisent à considérer le veau, victime ordinaire dans les sacrifices anciens, comme l'emblème de Jésus-Christ sacrifié sur la croix ou des chrétiens immolant spirituellement leur chair [1]. Cette image serait même la traduction littérale sur le marbre d'un passage de saint Ambroise [2].

L'homme placé entre deux arbres, dont il saisit les troncs avec les mains, peut représenter un saint en possession de l'éternité bienheureuse, par la raison que les arbres revêtus de leurs feuilles sont un emblème du paradis, souvent attribué aux images des saints [3]. Les deux hommes occupés à travailler de chaque côté figureraient alors les épreuves du chrétien sur la terre.

Quant aux deux personnages voltigeant dans les airs, qui se tiennent embrassés, il faut avouer que nous n'avons aucune explication à proposer.

Ces sculptures à reliefs méplats, simplement composées, rudement façonnées, qui appartiennent à l'appui de la chaire, ainsi qu'aux pierres cintrées des arcatures, se rapprochent, et par leur symbolisme, et par leurs caractères artistiques, des bas-reliefs chrétiens de l'extrême décadence romaine. Elles offrent aussi quelques analogies avec les sculptures de l'autel et du baptistère longobards de Cividale; mais il s'en faut de beaucoup qu'elles portent autant que ces dernières l'empreinte de l'art byzantin. Il serait difficile de leur assigner une date précise; aussi, nous bornerons-nous, ce qu'on peut faire sans témérité, à les considérer comme remontant au moins au huitième siècle.

Les autres ornements de la chaire présentent un aspect très-différent. Les feuillages sont plus délicats, les figures d'hommes et d'animaux plus capricieuses et plus mou-

[1] « Les antiquaires regardent cet animal comme le double symbole de Jésus-Christ et du chrétien; Aringhi a réuni (lib. VI, c. XXXII) de nombreux témoignages des auteurs ecclésiastiques sur lesquels s'appuie cette opinion..... Clément d'Alexandrie (Pædag., l. I, c. V) rappelle que souvent les chrétiens sont aussi désignés dans les saintes Écritures sous l'emblème du veau. » — Martigny, *Dict. des antiq. chrét.* à l'art. *Veau.*

[2] « La présence de ce sujet à Milan s'expliquerait par un passage de saint Ambroise (*De interpellat. David*, ad vers. Confitebor tibi in cithara Deus...) où il est dit que la lyre figure notre chair, laquelle, comme cet instrument, rend un son agréable à Notre-Seigneur, figuré lui-même par le veau, victime ordinaire dans les sacrifices anciens, alors que cette chair est domptée et parfaitement soumise à l'esprit. » — Martigny, *Dict. des antiq. chrét.* à l'art. *Veau.*

[3] Les arbres revêtus de leurs feuilles ont la signification générale de désigner le Paradis, nom d'origine hébraïque qui veut dire jardin réservé. C'est pour cela qu'on en voit ordinairement aux mosaïques des absides, dans les basiliques romaines et autres (par exemple, à Saint-Ambroise). Ces mosaïques représentent le plus souvent le séjour des bienheureux. Les saints dans leur gloire sont fréquemment accompagnés de deux ou plusieurs arbres ornés de leur feuillage. — Martigny, *Dict. des antiq. chrét.* aux art. *Arbres* et *Paradis.*


E.PEROT

vementées d'attitudes, enfin les reliefs beaucoup plus bombés. Qu'on jette les yeux sur la planche XXXVI, et l'on reconnaîtra aisément que les animaux réels ou fantastiques qui, sur le bandeau et les archivoltes, se poursuivent parmi des entrelacs, que l'homme saisi au pied par un lion et cherchant à se dégager avec une sorte d'épieu, que l'oiseau tenant un animal entre ses griffes et mordu à l'aile par un petit dragon, sont traités dans un tout autre esprit que les convives du festin mystique, ou les monstres mis en fuite par le coq et la poule, ou encore le veau sonnant de la lyre. Tandis que ces dernières figures apparaissent comme des signes d'idées, comme des termes d'un langage emblématique, les premières n'éveillent aucune pensée abstraite liée à l'action dont elles offrent l'image. Simples motifs de décoration commandés par le goût de l'époque, elles semblent n'avoir eu d'autre raison d'être que la fantaisie de l'artiste qui, assujetti à garnir certains espaces, les a contournées au besoin d'une façon plus ou moins bizarre. Si quelques-unes, telles que le pélican sculpté du côté de la nef principale dans l'action de répandre son sang sur ses petits, comportent une interprétation symbolique [1], c'est par exception. Les lions accroupis, emblème resté longtemps en usage, dont nous avons, grâce au R. P. Cahier, donné plus haut la signification, les chapiteaux des colonnettes et leurs bases, munies pour la plupart de griffes, appartiennent aussi au même groupe de sculptures qui forment la majeure partie de la décoration. Tous ces ouvrages portent le cachet de l'art du onzième siècle.

Ce serait donc à cette dernière époque qu'eût été bâtie la chaire de la basilique ambroisienne, ou plutôt que cette chaire eût été reconstruite, car il semble qu'elle ait existé auparavant avec les mêmes dispositions. Cela paraît résulter de la forme des morceaux plus anciens utilisés dans le monument du onzième siècle. Ce dernier a subi lui-même une restauration considérable. On sait, en effet, par les pièces d'un procès du treizième siècle, que la chute d'une partie des voûtes de l'église, survenue dans les dernières années du siècle précédent, endommagea très-gravement la chaire, à ce point que le *superstes*, ou intendant de la basilique, en fit transporter les pièces dans la chapelle de Saint-Satyre, attenante à l'église [2]. On la restaura d'ailleurs immédiatement après ce désastre, puisque le superstes Guillaume de Pomo qui la fit rétablir, suivant

[1] Le pélican qui répand son sang sur ses petits doit être considéré comme un emblème de la Rédemption ; car, dans l'ancienne légende, les petits sont morts, et le sang de leur père les rappelle à la vie. C'est seulement à partir du seizième siècle que le sang du père est censé les nourrir et non pas les faire revivre. Par suite de quoi, on y a trouvé un symbole de l'Eucharistie, et non plus de la Rédemption. PP. Martin et Cahier. *Explication des vitraux de la cathédrale de Bourges.* — Vitrail de la nouvelle alliance, art. II, § 17, n° 52.

[2] Entre autres questions, on demanda aux témoins si, lors de la ruine partielle de la basilique, beaucoup de pierres avaient été portées dans l'église de Saint-Satyre. Le treizième répondit : *Sic lapides pulpiti* ; et le quatorzième fit la même

l'inscription gravée sur l'appui, administrait la basilique au commencement du treizième siècle [1].

Les brisures qu'on observe au bandeau horizontal, aux archivoltes et aux tympans, sont les traces encore apparentes du désastre occasionné par la chute des voûtes. Elles ne sont pas les seules, car quelques-unes des pierres sculptées, telles que la dalle portant le veau qui sonne de la lyre et le bloc, voisin de cette dalle, dans lequel est taillé un lion accroupi, furent évidemment replacées de travers (voy. la planche XXXVI). La première devrait, comme les quatre pierres semblables des faces tournées vers le portail et la nef principale, reposer sur le bord du sarcophage, dans le fond de l'arcature dont elle garnit le cintre. Quant au lion, sa véritable position serait d'appuyer ses pattes de derrière sur le sarcophage et de montrer sa gueule de face : un lion tout pareil est ainsi disposé sur le côté opposé. Si ces deux pièces avaient été replacées comme il vient d'être dit, le montant qui les soutient n'existerait pas, et l'on ne verrait pas non plus ce bloc de pierre orné d'une sirène, dont la texture indique une provenance étrangère. Il se peut aussi que, à la même date, ait été encastrée dans la rampe de l'escalier, sur la paroi tournée vers le chœur, une longue dalle portant une rosace et des entrelacs grossièrement sculptés [2]. Remarquons enfin que l'un des chapiteaux, situé du côté de la grande nef, est plus moderne que les autres et se rapporte par son style à l'époque de la restauration du monument.

En résumé, voici ce qu'on sait de la chaire. Elle avait peut-être, dans le principe, la même forme qu'aujourd'hui. Reconstruite vers le onzième siècle avec une partie des anciennes pierres sculptées, elle fut ruinée à la fin du douzième par l'écroulement de la grande voûte qui la surmontait. Guillaume de Pomo, intendant de la basilique, la restaura immédiatement après ce désastre, et depuis elle n'a éprouvé aucun changement.

Avant de quitter ce sujet, disons un mot des deux figures en bronze accrochées l'une au-dessus de l'autre, contre l'appui, dans l'axe de la face principale (voy. pl. XXXV, fig. 3). L'homme, placé dans le bas, n'a point d'ailes : un nimbe orne sa tête; il est assis et tient un livre dans la main. L'aigle qui le surmonte supportait le pupitre servant à la lecture des livres saints. Ces deux ouvrages, traités avec une singulière rudesse

déclaration dans ces termes : *Nescio, nisi de lapidibus pulpiti, qui fuerunt portati in ecclesiam Sancti Satyri.* — Puricelli. *Ambros. mon.*, n° 627.

[1] Giulini. IV, p. 96.

[2] Cette dalle vient d'être enlevée de son ancienne place et employée en guise de linteau pour une porte établie dans l première travée du collatéral de gauche.

de formes, paraissent fort anciens. Sans doute, ils étaient accompagnés jadis des images, également en bronze, du bœuf et du lion, nécessaires pour compléter la représentation symbolique des quatre évangélistes, représentation fréquente dans les chaires du moyen âge, et d'ailleurs très-convenable pour décorer une tribune à réciter ou expliquer l'Évangile.

Serpent de bronze. — Dans la deuxième travée de la nef principale, du côté gauche, se dresse en haut d'une colonne isolée, sur un chapiteau beaucoup trop petit pour cette colonne, un serpent de bronze d'une forme assez élégante (voy. pl. XXXV, fig. 4). Cette bête, si singulièrement placée dans une église, fut autrefois l'objet d'un culte superstitieux que saint Charles Borromée crut devoir condamner : les femmes venaient implorer à ses pieds la guérison de leurs enfants incommodés par les vers. On a fait sur son origine les suppositions les plus diverses et les plus fabuleuses. Quelques-uns y ont vu un emblème païen d'Esculape, d'autres une idole longobarde ; mais ce sont là des opinions de lettrés, uniquement fondées sur l'érudition des auteurs qui les ont émises.

La croyance populaire ne les a point acceptées : elle est demeurée fidèle aux anciennes traditions d'après lesquelles cette image de reptile serait le fameux serpent d'airain que Moïse éleva dans le désert. Suivant Landolf le vieux, chroniqueur milanais de la fin du onzième siècle, le serpent de la basilique ambroisienne eût été rapporté de Constantinople en 1001 ou 1002 par l'archevêque Arnolf, ambassadeur de l'empereur romain Othon III, auprès de l'empereur grec Basile. Ce dernier l'eût donné à Arnolf comme étant le serpent de Moïse; d'où il serait permis de conclure, avec Giulini [1] et d'autres historiens graves, que l'empereur grec, en faisant passer cette modeste pièce d'airain pour un objet d'une valeur inestimable, exploita la crédulité du bon prélat milanais, ainsi remercié à peu de frais des fatigues et des dépenses de son ambassade.

Un pareil trait de fourberie, venant d'un souverain du Bas-Empire, serait chose fort admissible : cependant, comme une autre chronique du temps, celle d'Arnolf, neveu de l'archevêque, et sans doute mieux informé que personne des actions de son oncle, garde le silence sur cette histoire, il est permis de la révoquer en doute. C'est ce qu'a fait M. l'abbé Biraghi, docteur de la bibliothèque ambroisienne, dans son récent tra-

[1] Giulini II p. 6 et suiv.

vail, déjà cité, sur les antiquités de Saint-Ambroise [1]. L'opinion proposée, ou plutôt remise en lumière par le savant docteur, consiste à reconnaître dans le serpent de bronze une image symbolique très-ancienne, probablement installée dans la basilique dès la fin du quatrième siècle. Cette opinion est fondée principalement : sur l'existence, attestée par l'histoire, d'une antique croix de bronze qui faisait autrefois pendant au reptile d'airain [2]; sur un passage d'un sermon de saint Ambroise, où le Rédempteur attaché à la croix est comparé au serpent dressé par Moïse en haut d'une potence [3]; enfin sur des vers de saint Ennodius, composés à la fin du cinquième siècle et qui paraissent s'appliquer au serpent et à la croix placés l'un en regard de l'autre [4].

Ainsi, quelle que soit la version préférée, la tradition populaire a gardé la mémoire de la véritable signification du serpent. Seulement, elle a confondu l'emblème mystique du serpent de Moïse avec ce serpent lui-même; et, pour embellir encore la légende, elle y ajouta cette merveilleuse promesse que le reptile d'airain annoncera par un sifflement la fin du monde.

Image de saint Ambroise. — On conserve dans la basilique ambroisienne un bas-relief en stuc (voy. pl. XXXV, fig. 6), qui passe pour représenter les traits de saint Ambroise. C'est un buste entouré d'un cadre circulaire. Le saint est revêtu des habits pontificaux : sa tête nue se détache sur un nimbe formé d'une feuille de bronze. Les cheveux et la barbe sont coupés court; la main droite semble bénir et la main gauche tient un livre ouvert. Cette image paraît remonter au douzième siècle [5]; mais, d'après

[1] Biraghi. *I tre sepolcri sant' ambr.* Appendice n° 4, p. 94 et suiv.

[2] Plusieurs documents authentiques des treizième et quatorzième siècles ne laissent point de doute à cet égard. Cette croix de bronze a disparu : elle fut remplacée par une croix de style byzantin, peinte sur bois, qui subsiste encore. Biraghi, op. cit., p. 94 et 95. — On vient de rétablir la croix de bronze en face du serpent d'airain, sur un pied semblable à celui de cette dernière image, le tout suivant l'indication d'une ancienne miniature.

[3] « De même que Moïse éleva le serpent dans le désert (sur une potence), ainsi le Fils de l'homme a dû être élevé (sur le bois de la croix). Par le serpent de bronze a été figuré mon serpent : sur ce bois fut élevé mon serpent. O le bon serpent! O l'excellent serpent! dont la bouche répand des remèdes, non des poisons. Celui qui adore ce serpent n'a rien à craindre des serpents.... » — Biraghi, op. cit., p. 97.

[4]
Occisor mortis, dux vitæ, planta salutis,
Aspice, nunc serpens ecce venena fugat.
Et quod supplicii species et mortis imago
Jam fuerat miseris, est mihi certa salus.

Saint Ennodius célébra par des vers et illustra par des narrations poétiques plusieurs monuments des églises milanaises, notamment des tombes, des baptistères, des images sacrées. — Biraghi, op. cit., p. 98 et 99.

[5] Le stuc qui la compose offre exactement la même apparence que celui des moulures de la tribune.

l'inscription qui l'accompagne, elle serait la copie d'un portrait authentique de saint Ambroise :

Effigies sancti hæc tracta est ab imagine vivi
Ambrosii, pia, clara, humilis, venerandaque cunctis.
Ergo genuflexo dicas : O maxime Doctor,
Alme Patrone, Deum pro nobis jugiter ora.

La simplicité du costume, qui est celui des premiers siècles de l'Église, et le type franchement romain de la figure permettent d'accorder assez de confiance à ce témoignage. Le bas-relief aurait alors un très-grand prix ; et ce serait à bon escient que, plein d'enthousiasme religieux et poétique, Pétrarque aurait écrit : « Que je suis heureux de contempler son image (celle de saint Ambroise) haut placée sur le mur, et que la renommée dit parfaitement ressemblante à l'original. Je la vois comme si elle vivait, comme si elle respirait. Combien elle est imposante ! Quelle majesté sur le front ! Quelle douceur dans les yeux ! Il ne lui manque que la parole pour qu'Ambroise soit vivant devant nous... » Quoique la sculpture ne soit pas mauvaise, elle est loin cependant de mériter un tel éloge.

Restes de la basilique primitive. — Anciens pavés. — Une découverte fort importante, faite tout récemment lors de la réfection du pavé [1], est celle des fondations de la basilique primitive, érigée par saint Ambroise. On a retrouvé deux files de colonnes dans les alignements des piliers ; et comme, malgré toutes les recherches, on n'a pu mettre au jour aucune fondation appartenant à des murailles d'enceinte, il faut en conclure que les murs actuels sont bâtis sur les anciens. Les nefs de l'église lombarde couvrent donc exactement celles de la basilique du quatrième siècle.

Il y avait de chaque côté, entre les piliers extrêmes de l'édifice, treize colonnes et quatorze entre-colonnements. On n'a retrouvé, bien entendu, que ceux des fondements, situés en dehors des piliers du moyen âge, mais les espacements ainsi obtenus ont permis de compléter la série des colonnes.

Les anciennes fondations consistent en piles carrées de $1^m,15$ à $1^m,25$ de côté,

[1] Ce travail, commencé au printemps de 1869, n'est pas encore entièrement achevé au moment où j'écris ces lignes. Afin de mettre à profit et de faire connaître les renseignements qu'il pourrait fournir, j'ai dû retarder la publication de la troisième série de livraisons. La réfection du pavé était, d'ailleurs, le dernier ouvrage qui restât à exécuter ; et la basilique ambroisienne a maintenant livré tous les secrets qu'elle était susceptible de révéler.

enfoncés à $2^m,50$ environ sous le pavé actuel, jusqu'à la profondeur où l'on rencontre l'eau. La partie inférieure de ces piles, sur $1^m,15$ d'élévation, se compose d'une maçonnerie grossière, formée de galets et de morceaux de brique liés par un mortier très-dur : il est probable que, pour l'exécuter, on la répandit par couches successives dans la forme à peu près cubique qui la contient. Ce premier socle en porte un autre d'environ $0^m,80$ de hauteur, construit avec de grandes briques soigneusement appareillées[1]. Les bases des colonnes reposaient immédiatement sur cette deuxième assise de fondation. L'une d'elles, trouvée en place contre le petit pilier auquel s'appuie la chaire[2], présente la même forme et les mêmes dimensions que les bases découvertes à l'entrée de la tribune. (Voy. pl. XLV aux lettres SS de la coupe.) Elle s'ajusterait bien aux fûts de colonnes portés par ces derniers, ainsi qu'à d'autres colonnes dont quelques fragments étaient épars sous le pavé. Tous ces débris proviennent donc de la basilique primitive.

La base trouvée près de la chaire a le dessous de sa plinthe exactement au même niveau que le pavé P. (Voy. pl. XLV.) Nous savions déjà, par l'examen des tombes enfouies sous l'autel, que les sépulcres A et B n'ayant pas été dérangés, l'autel et les colonnes du baldaquin devaient avoir toujours occupé, à peu de chose près, leur emplacement actuel. Maintenant, nous savons en outre que ces colonnes, encore appuyées sur le pavé primitif, n'ont jamais été remontées; et cela suffit à prouver que, depuis l'époque de saint Ambroise, elles sont demeurées immobiles, car on ne les eût déplacées que pour les relever.

Les fouilles pratiquées en janvier 1864 n'avaient montré que les sarcophages enterrés sous l'autel, les bases de deux colonnes en porphyre et quelques restes de pavés attenant à ces parties. D'autres fouilles plus étendues, faites en mars 1867, ont conduit à découvrir, aux environs de l'autel, les débris de plusieurs pavés situés à différentes hauteurs[3]. (Voy. pl. XLV.)

Nous venons de faire voir que le pavé P, mis à nu sur une étendue considérable, formait le sol de l'édifice bâti par saint Ambroise. Ce pavé portait le pied d'un petit

[1] Parmi ces briques, dont l'épaisseur est de $0^m,06$; les unes ont $0^m,43$ de longueur sur $0^m,18$ de largeur, et les autres $0^m,29$ de longueur sur $0^m,15$ de largeur. Elles offrent, conformément à l'ancienne coutume, le creux, imprimé dans l'argile molle avec les doigts, qui servait ensuite à les saisir pour les transporter. Ces détails, ainsi que tous les renseignements relatifs aux fondations de la basilique primitive, m'ont été fournis par M. G. Landriani, qui les a scrupuleusement notés au fur et à mesure des découvertes.

[2] Un trou ménagé dans le pavé laisse voir cette ancienne base.

[3] Ces pavés sont désignés par les lettres M, N, P, Q, R, sur le plan et la coupe de la planche 45. Nous donnons ci-dessous l'analyse de leurs mortiers, faite au laboratoire de l'École des ponts et chaussées par MM. les ingénieurs Mangon et L. Du-

mur, lequel, dessinant une enceinte à quelque distance autour de l'autel, devait être la balustrade du *presbytère*.

Les pavés M et N, situés au-dessous de P, appartiennent nécessairement à des constructions plus anciennes que la basilique primitive, tandis que les pavés Q et R marquent des relèvements postérieurs. Le pavé R, remarquable par son dallage en marbres de deux couleurs, témoigne sans doute d'un agrandissement et d'un exhaussement simultanés du presbytère; car on observe, par la position du fragment R^3, que ce pavé s'étendait au delà de l'enceinte limitée par l'ancienne balustrade. Il est d'ailleurs peu vraisemblable qu'il se soit prolongé à toute la surface de la basilique, malgré la concordance approximative de son niveau avec la ligne VV qui marque le dessous du socle d'un gros pilier. Nous verrons, en effet, que l'ancien pavé de l'église lombarde, auquel appartient la ligne VV, paraît contemporain de la construction de cette église et, par suite, postérieur au pavé R. Quant au pavé Q, découvert à droite, le long du parapet du presbytère, on ne peut guère deviner sa raison d'être. Il faut prendre garde seulement que s'il coïncide en hauteur avec le débris de dallage trouvé derrière les anciens tombeaux A et B, cette coïncidence est probablement fortuite; car, le dallage susdit, recouvrant le petit trou carré qui contenait les témoignages du martyre souffert par saint Gervais et saint Protais, appartient sans doute au gradin de l'autel, dans l'état primitif de la basilique.

Tous les restes de pavés précédemment décrits sont certainement antérieurs à la construction de l'église lombarde, puisque les quatre derniers piliers de celle-ci, posés aux niveaux $\alpha\alpha$, $\beta\beta$, sont assis à une hauteur notablement plus grande. Leurs anciennes bases, demeurées intactes, reposent sur une plate-forme qui s'élève précisément jusqu'au sommet du sarcophage supérieur, et dont la construction ne peut avoir été motivée que par l'installation de cette tombe[1]; d'où l'on tire une conséquence très-im-

rand-Claye. Le pavé R, découvert en plusieurs endroits, est représenté par trois échantillons dont les provenances sont indiquées par des chiffres placés en exposants.

					Pavé R.		
	Pavé M.	Pavé N.	Pavé P.	Pavé Q.	R^1.	R^2.	R^3.
Résidu insoluble dans les acides.	48.70	66.70	37.50	56.50	40.20	36.50	43.00
Alumine et peroxyde de fer.	2.20	1.50	2.70	5.50	5.50	4.30	5 80
Chaux.	22.40	14.90	29.90	14.20	20.90	21.70	22.20
Magnésie.	2.20	1.60	2.00	2.90	4.05	8.20	2.85
Acide sulfurique.	1.40	0.85	0.80	0.90	0.95	0.60	0.15
Acide carbonique, eau et produits non dosés.	23.10	14.65	27.10	20.20	28.40	28.70	26.00
	100.00	100.00	100.00	100.00	100.00	100.00	100.00

[1] C'était déjà l'opinion de Puricelli.

portante pour l'histoire de la basilique; car, de ce que les quatre derniers piliers de la nef principale sont fondés sur le dessus de la plate-forme, il résulte que la construction de ces piliers ne saurait être antérieure à la seconde déposition des reliques, faite par Angilbert dans la tombe environnée de murailles.

Nous avons vu que cet archevêque prit, en 824, la direction du diocèse de Milan, et que, en 835, il venait d'ériger l'autel de saint Ambroise. La levée des reliques et l'exhaussement du presbytère ont eu lieu nécessairement dans l'intervalle de onze années compris entre ces deux événements; et comme il résulte du caractère de l'architecture que la construction des nefs fut entreprise à partir du chevet, on voit qu'elle date tout au plus de la période susdite. Telle est l'importante conclusion que l'étude des tombes et de l'autel, pleinement éclaircie par les fouilles de 1864 et 1867, permet de formuler en toute sécurité.

Nous pouvons maintenant resserrer les limites de temps entre lesquelles des considérations moins rigoureuses, précédemment exposées (voy. p. 73), nous avaient conduit à placer la construction du corps principal de la basilique ambroisienne. Terminé avant l'avénement de l'archevêque Anspert, en 868, l'édifice, composé des nefs et du narthex, n'a pas été commencé avant les environs de l'année 830. Il appartient donc au milieu du neuvième siècle.

Il résulte aussi des faits que nous venons de mettre en lumière que les constructions du chevet sont antérieures à l'épiscopat d'Angilbert, car les bases des colonnes engagées, trouvées à l'entrée de la tribune et dont le pied marque le niveau de l'ancien pavé dans cette partie de l'édifice, sont enfoncées à $0^{m},46$ plus bas que la plate-forme du presbytère. D'autres observations nous avaient déjà conduit à considérer le chevet comme un ouvrage distinct des nefs, pouvant être d'un siècle plus ancien. Sans doute, l'exhaussement du presbytère conduisit à relever aussi le sol de la tribune jusqu'à une hauteur au moins égale; et ce niveau subsisterait encore sans l'établissement de la crypte, qui reporta beaucoup plus haut le pavé du fond de l'église.

La plate-forme d'Angilbert s'est à peu près conservée dans son état primitif. On se contenta de la dresser horizontalement en faisant disparaître le gradin ou la pente qui devait exister autrefois, si l'on en juge par les hauteurs différentes des lignes $\alpha\alpha$ et $\beta\beta$. Le dallage en marbre et les gradins d'accès (ces derniers marqués sur les plans des pl. XXVII et XLV) sont des ouvrages du siècle passé[1].

[1] Le dallage et les gradins viennent d'être détruits. On a baissé la plate-forme autour de l'autel, de manière à réduire à la auteur d'une marche sa saillie au-dessus du nouveau pavé de l'église. Les colonnes du ciborium se trouvent ainsi dégagées.

Pour terminer ce qui concerne les pavés, il reste à nous occuper de ceux des nefs. Nous avons déjà vu que, dans l'église bâtie par saint Ambroise, le niveau du sol était le même pour l'église et le presbytère. Ce pavé primitif se trouvait à 0^{m},55 en contre-bas du pavé actuel. Il paraît avoir subsisté sans modification (sauf, comme nous l'avons dit, dans l'étendue du presbytère) jusqu'à la reconstruction de l'église, au neuvième siècle. Le pavé désigné sur les planches XXVI et XXXIV par le titre de : *ancien pavé des nefs*, appartient certainement à cette dernière époque, car on vient de reconnaître qu'il se prolonge sous les bases des piliers, entre le socle et la fondation. Cet ancien dallage se composait de morceaux de pierre ou de marbre de provenances et de formes diverses : il y en avait de sculptés; beaucoup étaient des dalles funéraires. La surface était aussi mal dressée que grossièrement construite, si bien que le nivellement de l'assiette des piliers constate des variations de hauteur atteignant jusqu'à 0^{m},28. Ceci explique les différences de position assignées sur les planches XXVI et XXXIV à l'*ancien pavé des nefs* par rapport au *pavé actuel*. Une première mesure (pl. XXVI) avait donné 0^{m},25 pour l'intervalle des deux pavés. Une seconde (pl. XXXIV) donna 0^{m},35. Le même intervalle, mesuré au pied du gros pilier qu'on voit sur la coupe XY de la planche XLV, est seulement de 0^{m},22. Dans les nefs, les irrégularités du sol étaient devenues tellement prononcées que, lors des grandes solennités, un plancher provisoire aplanissait le sol sous les pieds de la foule[1].

Cette aire si bosselée, si délabrée, fut, en 1813, remplacée par le pavé auquel nous avons donné le nom de pavé actuel; mais déjà cette dénomination est devenue fausse, car le dallage de 1813 n'existe plus. On vient de le faire disparaître pour dégager le pied des piliers et restituer à l'édifice ses véritables proportions : seulement, comme l'ancien pavé du neuvième siècle qu'il s'agissait de rétablir était fort mal nivelé, il a fallu se régler sur sa hauteur moyenne, ce qui a conduit à enterrer ou à déchausser plus ou moins les bases de la plupart des piliers. Ce nouveau dallage de 1869 est inférieur de 0^{m},22 au pavé dit actuel, en sorte qu'il se trouve coïncider avec le niveau VV de l'ancien pavé des nefs au pied du gros pilier représenté sur la coupe XY de la planche XLV.

Chapelle de Saint-Satyre[3]. — Saint Ambroise, ayant perdu en 379 son frère saint

[1] Ferrario, *Mon. di S. Ambr.*, p. 48, en note.
[2] Renseignement fourni par un témoin oculaire, âgé de 90 ans.
[3] Pour tous les renseignements relatifs à cette chapelle et aux reliques qu'elle contient, consulter l'intéressant mémoire

Satyre, déposa le corps de ce frère tendrement aimé à côté des restes de saint Victor martyr, dans l'antique basilique de Fausta. Cette église, fondée dès le commencement du second siècle, était l'une des trois plus anciennes de Milan. Lorsque, ensuite, saint Ambroise érigea la basilique qui porte son nom, destinée à recevoir sa propre sépulture, il la fit bâtir contre celle de Fausta, afin sans doute de reposer près de son frère et de saint Victor. Nous avons déjà vu que la grande mosaïque de la basilique ambroisienne exprime très-clairement, quoique d'une façon assez grossière, ce voisinage des deux églises.

La basilique de Fausta, qui reçut plus tard le nom de Saint-Victor *au ciel d'or* et prit enfin celui de Saint-Satyre, est loin d'avoir gardé ses dispositions primitives. Elle avait autrefois, comme on l'a reconnu par des fouilles récentes, la forme d'une basilique à trois nefs, dont les dimensions restreintes convenaient bien au petit nombre de chrétiens qui pouvaient la fréquenter à l'époque si reculée de sa fondation. Maintenant les parties conservées se réduisent à l'abside et à la dernière travée de la nef principale, formant ensemble le fond d'une chapelle annexée à la basilique ambroisienne et située à la hauteur du chevet, du côté droit. Au-dessous se trouve une crypte où l'on voit un antique sarcophage chrétien contenant les reliques de saint Victor et de saint Satyre. Cette crypte fut installée après coup sur le pavé du monument primitif, car son dallage est à peu près au même niveau que le pavé du quatrième siècle, récemment découvert dans l'église de Saint-Ambroise.

La chapelle de Saint-Satyre, pleine d'intérêt pour l'histoire de l'art, doit ce mérite à l'ancienne coupole qui couvre la dernière travée, devant l'abside. Sous le rapport de la construction, cette voûte hémisphérique offre deux curieuses particularités. Premièrement, elle est composée, comme la voûte du baptistère de Saint-Jean à Ravenne, de tubes creux enroulés en spirale. En second lieu, on n'y observe aucune espèce de pendentifs, la calotte sphérique s'arrêtant court à des surfaces horizontales qui forment le plafond dans les angles du carré[1]. Il est surprenant de trouver réunies ces deux dispositions, dont la première témoigne d'un art avancé, tandis que la seconde révèle une grande inexpérience. Évidemment, on savait très-bien construire la voûte sphérique, mais pas encore la coupole sur pendentifs; et cette observation conduit à

publié par M. l'abbé Biraghi, docteur de la bibliothèque Ambroisienne, *Sui corpi dei SS. Vittore, M. e Satiro, C. e sulla basilica di Fausta*. Milano 1861.

[1] Des poutres en bois remplaçaient les pendentifs à titre de supports. En restaurant la chapelle, on leur substitua des dalles en pierre. Le système d'appui de cette coupole milanaise est donc le même que celui des anciennes coupoles orientales. (Voy. dans la première partie du texte, la note de la page 62.) C'est l'enfance de l'art.

fixer au cinquième siècle la date du monument, en sorte que, à cette époque, la primitive basilique de Fausta eût été reconstruite.

Cette date résulte encore plus clairement du caractère des mosaïques très-remarquables qui tapissent la voûte hémisphérique et les deux parois latérales aboutissant à l'abside. Au sommet de la calotte, sur un vaste fond d'or, apparaît le buste de saint Victor, entouré d'une auréole de feuillages. Immédiatement au-dessous, sur la paroi de droite, on voit, séparées par deux fenêtres, les figures entières de saint Nabor, saint Materne et saint Félix, et sur la paroi de gauche, symétriquement disposées, les figures de saint Protais, saint Ambroise et saint Gervais. D'autres mosaïques, moins anciennes, et qui ont subi des restaurations considérables, occupent le dessous des encorbellements de la voûte et les tympans des arcs doubleaux. Les personnages, désignés par leurs noms écrits en toutes lettres, portent tous la barbe, excepté saint Gervais, martyrisé très-jeune. Le T à deux barres se trouve au bord du manteau, sur les figures des quatre martyrs groupés deux par deux autour des évêques saint Materne et saint Ambroise. Signalons aussi, comme signes d'antiquité, l'absence de nimbe, la simplicité du costume qui ne diffère pas du vêtement civil ordinaire des personnages romains, la vigueur de la prestance et la physionomie romaine des visages.

Ce qu'il faut surtout observer, à propos de la coupole de Saint-Satyre, c'est l'usage, à une époque très-reculée, d'une voûte de cette espèce dans une basilique latine[1]. Faut-il voir dans cette singularité le germe de dispositions originales qui, se développant peu à peu, principalement à Milan et dans la Lombardie, auraient fini par amener l'usage de la coupole lombarde? Nous n'oserions ni l'affirmer, ni le nier; car si, d'un côté, la petite coupole de Saint-Satyre peut être considérée comme un simple prétexte à mosaïques décoratives au-dessus d'un sanctuaire vénéré, et, par suite, comme un ouvrage exceptionnel, dépourvu de portée ; d'autre part, l'église lombarde de Saint-Ambroise, rebâtie à côté de Saint-Satyre, avec les formes générales d'une basilique latine, possédait dès le principe une coupole pareillement située, et qui n'était pas davantage motivée par les dispositions du plan. Cette ressemblance, qu'on pourrait ne pas trouver fortuite, mérite assurément d'être remarquée.

[1] M. Clericetti signale cette innovation comme importante pour la transformation de l'architecture des basiliques. *Ricerche sull' architettura religiosa in Lombardia*. Milano, 1862. — M. Odorici insiste sur la même observation. *L'architettura dell' Italia settentrionale durante il medio ævo*. Milano, 1867.

NEFS

Description générale. — La dénomination de basilique ambroisienne, conservée à l'église de Saint-Ambroise, est encore juste malgré la transformation qu'a subie cette église depuis son origine. En effet, la disposition actuelle (voy. pl. 27), d'ailleurs calquée sur l'ancienne, rappelle fidèlement dans son ensemble le type le plus simple des basiliques latines : trois nefs allongées, dont celle du milieu plus spacieuse que les deux autres, s'étendent avec une largeur uniforme depuis la façade jusqu'au chevet. Des piliers séparent ces nefs entre elles, et des murs les enferment latéralement. Les basiliques de Saint-Laurent hors les murs, Sainte-Marie-Majeure, Saint-Apollinaire *in classe*, etc., dépourvues de chalcidique postérieur et de vestibule interne, ne sont pas autrement disposées.

Mais, si la ressemblance est frappante pour les traits principaux du plan, il n'en est pas de même pour les divisions secondaires, dirigées transversalement, et pour les formes des supports. Ces divisions et ces formes dépendent du système de construction, lequel est tout différent dans les basiliques latines et dans la basilique du moyen âge que nous étudions. Tandis que les premières sont abritées par des toitures en charpente, la seconde est couverte par des voûtes d'arête. De cette dissemblance fondamentale dérivent toutes les autres.

A Saint-Ambroise, les voûtes d'arête, tant de la nef principale que des bas-côtés, sont établies sur plan carré. L'espace couvert par chacune d'elles forme une travée, nettement délimitée par les piliers qui portent cette voûte et par les arcs doubleaux qui la séparent des voûtes voisines. Mais, la largeur des bas-côtés étant moitié moindre environ que celle de la nef centrale, à chaque grande voûte du milieu correspondent, de part et d'autre, deux petites voûtes latérales; en sorte qu'il y a huit travées par bas-côté pour quatre qui existent dans la nef principale. Des piliers secondaires, intercalés entre les supports des grandes voûtes, reçoivent avec ces derniers les retombées des voûtes latérales qui, d'autre part, s'appuient aux murs d'enceinte. Tels sont les traits les plus saillants que détermine pour l'ordonnance intérieure de l'édifice l'usage des voûtes d'arête sur plan carré. Ils peuvent se résumer ainsi : — divisions transversales spacieuses et bien marquées; — piliers d'importance inégale, les uns plus forts, les autres plus faibles, se succédant alternativement.

Ces caractères distinguent très-nettement la basilique à voûtes d'arête de celle à

toitures en charpente; car les nefs de celle-ci n'offrent point, à proprement parler, de divisions transversales, leurs piliers étant tous pareils, peu éloignés les uns des autres et surmontés de murs lisses qui leur transmettent la charge des toitures.

Comparons maintenant les formes des supports isolés. Dans les basiliques latines, ces supports n'ayant à résister qu'à des pressions verticales transmises par des plates-bandes ou des arcs, on s'est naturellement servi de colonnes, que l'on a peu espacées en général, pour ne pas trop les charger, éviter les grandes portées et mieux assurer la stabilité des murs élevés qu'elles soutiennent.

A Saint-Ambroise, l'espacement des appuis est plus considérable. En même temps, l'usage des voûtes, et de voûtes très-massives, augmente beaucoup la charge, d'autant plus que la couverture en charpente subsiste quand même. Enfin, les voûtes exercent des poussées qui, malgré les dispositions adoptées pour détruire ces actions les unes par les autres, atténuer leurs effets, ou les reporter sur des contre-forts extérieurs, peuvent cependant déterminer sur les supports des pressions obliques et les exposer au renversement. Pour tous ces motifs, il a fallu donner aux piliers, et surtout aux principaux d'entre eux, qui reçoivent la charge des grandes voûtes, de larges sections, de vigoureux empâtements.

La forme du support doit naturellement s'adapter à celle de la construction qui vient y reposer. Or celle-ci est dentelée sur son contour par les saillies des arcs longitudinaux et transversaux jetés entre les piliers, et par les arêtes ou les nervures diagonales des voûtes; d'où résulte que des dentelures correspondantes découpent aussi la paroi du pilier. Ce sont des colonnes ou des pilastres qui, partant du sol en général, s'élèvent jusqu'à la naissance de l'arc ou de l'arête dont ils portent la retombée. Ainsi, l'usage des voûtes d'arête et le mode de structure de ces voûtes, pourvues d'arcs saillants, ont conduit à substituer le pilier cantonné de colonnes, appui de forme complexe, au simple support cylindrique de la basilique couverte en charpente.

On trouve à la basilique ambroisienne, comme dans plusieurs basiliques latines, des galeries supérieures établies sur les bas-côtés. Ces galeries reproduisent exactement, quant aux voûtes et aux piliers, les dispositions des nefs latérales sous-jacentes. Elles s'ouvrent sur la grande nef par de larges arcades, superposées à celles du rez-de-chaussée, mais beaucoup plus basses que ces dernières.

Les deux étages de galeries occupent toute la hauteur de la nef principale, dont les grandes voûtes sont ainsi solidement maintenues jusqu'à leur partie supérieure. Pour

réaliser cette disposition, il a fallu tenir très-bas le pied de ces grandes voûtes, ce qui donne au vaisseau principal des proportions trapues et écrasées relativement à celles qu'on observe en général dans les églises, même anciennes, du moyen âge. L'inconvénient d'un pareil système est que la grande nef manque de jours directs sur les longs côtés; mais, en revanche, et sans doute pour parer à ce défaut, le mur antérieur, très-largement évidé, laisse passer une abondante lumière. Une autre conséquence du peu d'élévation de la nef centrale est qu'une seule toiture à deux pentes abrite tout l'édifice[1], comme l'exprime la forme de la façade.

La quatrième et dernière travée de la grande nef, où se trouve l'autel, offre une disposition exceptionnelle quant au système de couverture. Au lieu d'être, comme les précédentes travées, abritée sous une voûte d'arête, que d'ailleurs paraît indiquer l'ordonnance uniforme du plan, elle porte une vaste coupole octogonale, saillante au-dessus du toit. Cette belle coupole n'existait pas dans le principe avec ses formes actuelles; mais son état primitif, beaucoup plus simple, remonte à la construction de l'église lombarde.

Les principales dimensions du plan sont les suivantes : 53^{m},30 pour la longueur médiane du vaisseau principal, depuis le mur de façade jusqu'au chevet; 66^{m},40 pour la longueur totale jusqu'au fond de l'abside; 26^{m},15 pour la largeur totale moyenne; 13^{m},50 pour la largeur de la grande nef entre les arcs qui la séparent des bas-côtés, et 5^{m},50 environ pour la largeur de ces derniers.

La plupart des mesures horizontales données ci-dessus varient sensiblement suivant qu'on les détermine dans telle ou telle partie de l'édifice. Cela tient à l'irrégularité de la construction, irrégularité que l'on constate partout, dans les dimensions verticales comme dans celles du plan, dans les détails comme dans les membres principaux, et que, par suite, il convenait de signaler ici à titre de fait général. Sans doute, les rudes constructeurs de la basilique n'avaient guère les moyens de procéder avec précision, car il est bien rare que deux dimensions similaires, voire même symétriques, soient à peu de chose près égales. On peut s'en assurer, non-seulement par l'examen des plans et la comparaison des mesures qu'ils portent, mais encore par l'examen des détails gravés sur un grand nombre de planches[2].

[1] Le toit de la nef principale fait maintenant une légère saillie au-dessus des toits latéraux, Sans doute on modifia la disposition primitive pour mettre plus d'espace entre les voûtes et le toit et maintenir ce dernier sans l'appuyer sur les voûtes.

[2] Les irrégularités dans les mesures de hauteur n'ont pas été marquées sur la coupe longitudinale à cause du peu d'intérêt que, en raison de la petitesse de l'échelle, on eût trouvé à les conserver. Les [principales hauteurs sont fixées d'après la moyenne des cotes pareilles.

A ce sujet, il est curieux de remarquer que la basilique élevée par saint Ambroise ne paraît point avoir été bâtie d'une manière plus correcte. Les murs transversaux des extrémités, construits selon toute apparence sur des fondations appartenant à cette primitive église, loin d'être parallèles, forment entre eux un angle d'environ 4 degrés. Les colonnes du ciborium, restées en place depuis le quatrième siècle, sont aussi alignées de travers par rapport aux axes de l'édifice. Quels que soient les motifs de ces irrégularités, qu'elles tiennent au parti pris d'utiliser des fondations plus anciennes ou à la maladresse des constructeurs, il paraît d'autant plus juste d'en attribuer la responsabilité aux architectes employés par saint Ambroise que leurs successeurs semblent avoir pris des précautions pour les rendre moins sensibles. On observe, en effet, que l'axe longitudinal de la basilique passe très-sensiblement par le milieu de la porte principale, le centre du carré formé par les colonnes du ciborium et le centre de l'abside. De plus, l'arc doubleau situé au milieu de la grande nef, entre la deuxième et la troisième travée, coupe perpendiculairement l'axe longitudinal, de manière que la convergence des murs transversaux extrêmes soit également répartie dans chacune des moitiés de l'édifice.

Après avoir examiné sommairement les dispositions essentielles des nefs de Saint-Ambroise, il faut entrer dans les détails, ce que nous ferons en étudiant successivement : d'abord, les principaux membres de la construction, voûtes, piliers, contreforts, fenêtres; puis, la structure intime de ces parties, c'est-à-dire l'appareil; enfin, le système décoratif. Nous ne craindrons pas de nous arrêter longuement, au besoin, sur ces éléments, parce que, Saint-Ambroise étant notre point de départ pour l'étude de l'architecture lombarde, il est nécessaire de connaître à fond ce monument avant de passer à d'autres d'une époque plus avancée. Des explications plus complètes, données au commencement, fourniront aussi pour la suite une base commune plus étendue, ce qui permettra de raccourcir et de condenser davantage la série des monographies ultérieures.

Voutes. — Nous venons de voir, en décrivant l'ensemble des nefs, que toutes les travées, tant du vaisseau principal que des bas-côtés, sont sensiblement carrées et qu'elles sont couvertes par des voûtes d'arête, excepté celle que surmonte la coupole. Cette dernière voûte constituant un cas isolé, nous l'étudierons à part, d'autant plus qu'elle a subi après coup des remaniements considérables. Pour le moment, nous nous occuperons seulement des voûtes d'arête sur l'emploi desquelles est fondé le

système général de la couverture, et nous examinerons successivement leur forme, leur structure et les dispositions adoptées pour assurer leur stabilité. Nous parlerons ensuite des modifications qu'elles ont éprouvées et ferons voir que leurs parties anciennes remontent à la construction de l'édifice.

Forme des voutes. — Dans chaque travée de la nef principale, la voûte d'arête s'appuie latéralement sur deux arcs doubleaux ou transversaux et sur deux arcs formerets, encastrés dans les murs longitudinaux. Des nervures diagonales à section rectangulaire existent, en outre, suivant les arêtes. Les arcs doubleaux et formerets sont à plein cintre, mais les arcs diagonaux sont légèrement aigus au sommet. Ces six arcs forment la membrure de la voûte, dont ils expriment nettement les contours suivant les directions les plus intéressantes. Vus en perspective de l'intérieur de l'église, ils montrent bien le surhaussement considérable de cette voûte; surhaussement qui tient à l'inégalité de diamètre des arcs, et à ce fait que les arcs diagonaux, beaucoup plus ouverts que les autres (dans le rapport de la diagonale au côté d'un carré), loin d'être aplatis comme dans la voûte d'arête ordinaire, sont, au contraire, légèrement pointus. Par suite, leur montée est d'environ moitié plus grande que celle des arcs doubleaux et formerets, et ce surcroît de montée détermine précisément le surhaussement.

La voûte proprement dite, appuyée sur les arcs susdits, se trouve partagée par les nervures croisées en quatre segments triangulaires. Chacun d'eux offre à l'intrados une surface concave, courbe dans tous les sens, dont il serait difficile de donner une définition géométrique même approximative, mais dont on pourra se représenter la forme au moyen de sections horizontales. Une de ces coupes, faite entre le sommet de la voûte et celui des arcs doubleaux et formerets, donnerait un carré à côtés curvilignes, avec des angles très-obtus.

Les voûtes hautes et basses des collatéraux sont établies dans le même système que celles de la nef principale. Comme ces dernières, elles sont surhaussées, composées de surfaces à double courbure et pourvues latéralement d'arcs doubleaux et formerets. La seule différence est qu'on n'y trouve pas de nervures saillantes suivant les arêtes.

Structure des voutes. — Parmi les arcs composant l'ossature des voûtes, ceux qui traversent la grande nef furent seuls construits en pierre. Les autres sont en briques

avec des claveaux de pierre intercalés de distance en distance. Les voûtes, également en briques, sont fort massives. Dans la grande nef, leur épaisseur est de $0^{m},40$ à $0^{m},45$[1] pour la partie supérieure située au-dessus des empâtements qui les rattachent aux piliers; elle atteint $0^{m},50$ au sommet des arcs doubleaux et formerets, et aussi vers le faîte de la voûte que cet épaississement terminal rend plus pointue à l'extérieur qu'à l'intérieur. Les voûtes latérales sont épaisses d'environ $0^{m},30$ avec un renfort de $0^{m},10$ sur les bords. Celles de l'étage inférieur, qui soutiennent le pavé des galeries hautes, portent sur les quatre côtés de petites voûtes d'évidement destinées à réduire la charge (voy. pl. 28).

L'acuïté des nervures diagonales n'est point assez marquée pour qu'on puisse y trouver l'indice d'une application raisonnée de l'arc pointu ou ogival. Elle est encore moins prononcée dans la deuxième travée que dans la première; et il semble, d'après la courbure des arcs, qu'elle se trouve augmentée par un aplatissement des reins, dû au tassement.

La particularité la plus intéressante de la structure des grandes voûtes est l'indépendance des arcs diagonaux et de la maçonnerie formant la couverture voûtée. Cette dernière repose sur les arcs qui furent bâtis d'abord. On l'a très-bien reconnu, lorsque, pour restaurer les voûtes, il fallut démolir et refaire à neuf plus de la moitié des segments qui les composent. L'indépendance était telle que, sur quelques points, il existait entre les nervures et la voûte des fentes assez larges pour y loger le doigt. Aussi put-on, sans toucher aux nervures, avec la seule précaution de les soutenir par des cintres, jeter à bas, puis reconstruire la majeure partie de la couverture maçonnée[2].

Les arcs diagonaux constituaient donc de véritables *cintres permanents*[3] qu'on établissait en premier lieu et qui, avec les arcs doubleaux et formerets, non-seulement servaient à fixer les principaux contours de la voûte, mais contribuaient encore à la soutenir pendant la construction et à la renforcer après l'achèvement. Ainsi, la forme des arcs diagonaux a beaucoup influé sur celle de la voûte; et c'est pour avoir

[1] Cette épaisseur est beaucoup trop faible sur les dessins des planches 28 et 29. L'erreur provient d'un renseignement inexact fourni par le surveillant des travaux au moment où l'on commençait la restauration des voûtes.

[2] Renseignement fourni par M. G. Landriani.

[3] Les Romains employaient de pareils cintres, continus ou discontinus, pour bâtir leurs voûtes avec plus de rapidité et économie; mais ils les noyaient dans les maçonneries. (Voy. l'ouvrage fort intéressant de M. l'ingénieur Choisy : *De la construction dans l'antiquité romaine*.) En rapprochant le système suivi à Saint-Ambroise de celui que pratiquaient les Romains, je ne prétends pas dire que le premier procède du second; je me borne à constater une analogie que, du reste, M. Viollet-le-Duc a déjà signalée dans le *Dictionnaire d'architecture*, à l'article *Voûte*, vol. IX, pag. 478.

courbé ces arcs sensiblement en plein cintre, soit par habitude, soit avec l'intention de les rendre plus solides que des arcs surbaissés, que l'on obtint le surhaussement considérable dont nous avons fait mention. Ceci justifie pleinement l'opinion émise à la page 54 du chapitre II (Ire partie) où, comparant les voûtes surhaussées de l'architecture lombarde à celles du style byzantin, nous avons attribué le surhaussement des premières à leur système de construction.

Les voûtes des bas-côtés, quoique dépourvues de nervures diagonales, sont surhaussées comme celles de la grande nef. Leur faible portée fit sans doute qu'on se contenta de cintres diagonaux en bois, sur lesquels il parut inutile d'établir des arcs croisés.

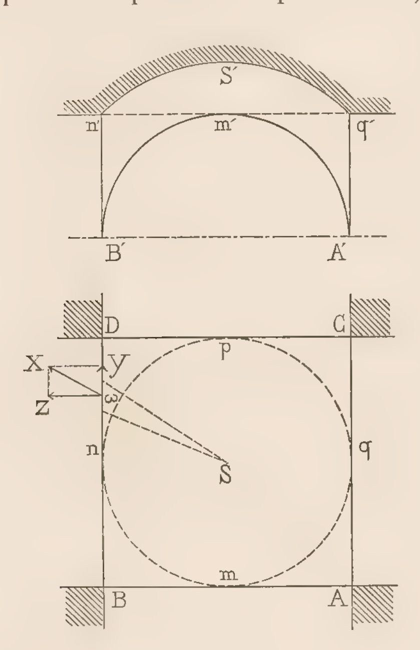
Ces nervures diagonales, destinées à faciliter l'exécution des voûtes et à leur donner plus de solidité, jouent un rôle considérable dans l'architecture du moyen âge, surtout à l'époque ogivale. Leur emploi dans les voûtes de Saint-Ambroise montre qu'on en fit usage dès les commencements du style lombard, car il n'est pas douteux, comme nous verrons plus loin, que ces voûtes n'appartiennent à l'ancienne construction.

Stabilité des voutes. — D'après ce qui vient d'être dit sur la voûte d'arête employée à Saint-Ambroise, qu'on peut appeler l'ancienne voûte d'arête lombarde, on voit que sa forme, abstraction faite des nervures croisées, est un intermédiaire entre celle de la voûte d'arête cylindrique ou romaine et celle de la voûte dômicale employée dans l'architecture byzantine. Elle tient de la première sa division en quatre segments et la conservation des arêtes jusqu'au sommet; elle se rapproche de la seconde par le surhaussement et la double courbure des surfaces. Afin de bien juger des dispositions adoptées pour résister aux poussées, nous étudierons d'abord les actions des voûtes sur leurs appuis; et, pour rendre plus utile et plus claire cette étude technique, nous commencerons par indiquer les conditions de stabilité des deux types extrêmes entre lesquels se trouve comprise l'ancienne voûte d'arête lombarde, savoir : la voûte d'arête cylindrique et la voûte d'arête dômicale. Il sera facile ensuite d'apprécier le système intermédiaire. La question étant très-importante, non-seulement pour l'objet particulier de notre travail, mais encore pour l'étude des monuments du moyen âge en général, nous la traiterons avec le développement qu'elle mérite.

La voûte d'arête romaine est formée par l'intersection de deux berceaux cylin-

driques de même ouverture qui se coupent à angle droit. Elle repose sur quatre piliers situés aux angles du carré dont elle couvre la superficie. Les actions exercées par cette voûte se réduisent à des poussées dirigées suivant les diagonales du carré. Il n'y a point d'actions latérales, c'est-à-dire que, si l'on enferme la voûte entre quatre murs construits sur les côtés, dans les intervalles des supports, ces murs n'éprouveront aucune action qui tende à les renverser. Étant de simples cloisons, on pourra les bâtir fort minces. Les seules parties de la construction qui exigent de la solidité sont les piliers, qu'il faudra développer et empater de telle sorte qu'ils résistent aux efforts de renversement déterminés par les poussées diagonales.

Il n'en est pas de même pour les voûtes à courbure sphérique couvrant un espace carré. Le type le plus simple d'une voûte de ce genre est celui de la calotte sphérique sur pendentifs, dont la surface courbe totale appartient à une même sphère : la voûte d'arête dômicale des édifices byzantins ne s'écarte de ce type que dans la partie correspondante aux pendentifs où, au lieu d'une surface concave, elle offre une paroi saillante. Mais, comme cette saillie s'émousse de plus en plus et finit par se perdre dans la calotte supérieure, sensiblement sphérique, la différence des deux systèmes n'est en réalité marquée que vers la naissance des voûtes. Elle est par suite insignifiante quant à la stabilité, puisque les maçonneries des parties inférieures, reliées aux noyaux qui prolongent les piliers, sont maintenues en encorbellement par la seule adhérence des mortiers. Nous pouvons donc étudier les conditions d'équilibre de la calotte sphérique sur pendentifs et appliquer ensuite à la voûte d'arête dômicale les conclusions de cette étude.



La calotte sphérique projetée horizontalement suivant le cercle *mnpq* et verticalement suivant le segment *q*′S′*n*′, exerce sur sa base circulaire une poussée uniforme. Cette poussée, force horizontale constante dans toutes les directions, est transmise

par les pendentifs aux faces verticales auxquelles s'arrête la voûte. Supposons celle-ci divisée en fuseaux dont les angles au centre soient égaux. La poussée ωX de chacun de ces fuseaux pourra être décomposée en deux forces, l'une ωY dirigée suivant la face latérale, l'autre ωZ normale à cette face. Les composantes ωY agiront sur les piliers angulaires qu'elles solliciteront au renversement comme dans le cas d'une voûte d'arête, mais avec moins d'énergie, parce que, toutes choses étant égales, leur résultante sera moindre. Quant aux composantes ωZ, leur effort s'exercera sur les faces latérales qu'elles tendront à repousser au dehors ou à crever au milieu.

C'est par ce dernier mode d'action que les voûtes du genre sphérique, couvrant un espace carré, diffèrent, sous le rapport de la stabilité, des voûtes d'arête cylindriques. Toutes ces voûtes, y compris les coupoles et les dômes sur pendentifs, exercent non-seulement des poussées diagonales sur les points d'appui, mais encore des poussées latérales.

Les voûtes d'arête de Saint-Ambroise, avons-nous dit, sont un moyen terme entre les voûtes d'arête cylindrique et dômicale. Elles donnent lieu par suite aux deux sortes d'action précédemment définies; et, comme elles sont très-surhaussées, se rapprochant du type sphérique beaucoup plus que du type cylindrique, leur poussée latérale est relativement considérable. Ajoutons que, très-épaisses et par suite très-lourdes, elles soumettent leurs appuis à des efforts d'autant plus redoutables.

Après avoir apprécié le mode d'action des voûtes, passons à l'examen des dispositions adoptées pour assurer la stabilité. Considérant les voûtes de la grande nef, occupons-nous d'abord des poussées diagonales appliquées aux supports. Le cas général est celui des piliers intermédiaires, établis entre deux travées contiguës. Les deux poussées diagonales qui viennent s'appliquer à l'un des piliers peuvent se décomposer chacune en deux forces, dirigées, l'une dans le sens de la longueur de l'édifice, et l'autre dans le sens transversal. Les composantes longitudinales, étant égales et contraires, se détruisent, mais les composantes transversales s'ajoutent. L'effort de renversement qu'elles déterminent se trouve en partie anéanti par les poussées opposées des petites voûtes latérales hautes et basses, en partie reporté sur les contre-forts extérieurs par les arcs doubleaux des bas-côtés et les portions de murs que soutiennent ces arcs. Dans le cas particulier des supports extrêmes, appliqués contre la muraille antérieure de l'église et contre les têtes des murs qui divisent le chevet, il n'existe qu'une seule poussée diagonale. La composante transversale est alors détruite comme dans le cas général, et la composante longitudinale trouve

une résistance suffisante, d'une part, dans les maçonneries du narthex, et de l'autre, dans les murailles qui prolongent les nefs jusqu'aux absides.

On n'a point eu recours, pour s'opposer aux effets de la poussée latérale, au système adopté par les architectes byzantins. Comme nous l'avons dit dans la première partie de cette étude (p. 35 et suiv.), à propos de Sainte-Sophie de Constantinople, les voûtes byzantines à courbure sphérique, coupoles sur pendentifs ou voûtes d'arête dômicales, s'accrochent à des arcs en berceau disposés latéralement. Non-seulement ces arcs reportent la charge des voûtes sur les piliers, mais ils s'opposent en outre aux effets de la poussée latérale, grâce à la résistance transversale qu'ils doivent à leur grande largeur. Ce système permet d'enfermer et de couvrir toute la surface occupée par les constructions, à cause précisément de ces voûtes en berceau qui, joignant les piles de soutien, les empêchent de saillir au dehors en manière de contre-forts.

La solution adoptée à Saint-Ambroise est très-différente de celle dont nous venons de rappeler le principe et les avantages. L'arc formeret, simplement engagé dans la muraille avec une faible saillie, n'oppose aucune résistance transversale. La poussée latérale s'applique donc au mur qu'elle tend à renverser du dedans au dehors ; mais ce mur est contre-buté en trois points, aux deux extrémités et au milieu, par les arcs doubleaux de la galerie supérieure, qui, chargés de maçonnerie et fonctionnant comme des arcs rampants, reportent sur les contre-forts extérieurs la poussée latérale en question. Il est vrai que cette poussée s'exerce sur tout le contour de l'arc formeret, tandis que les résistances sont concentrées en trois points ; mais la muraille ainsi étayée se trouve dans les mêmes conditions de stabilité qu'un mur de soutènement renforcé de distance en distance par des contre-forts extérieurs. Si les contre-forts sont assez développés pour s'opposer à l'effort de renversement, il ne reste plus à se garantir que contre les ruptures qui pourraient se produire dans leurs intervalles ; ce à quoi l'on parvient en donnant au mur une épaisseur suffisante. Cette dernière condition fut réalisée à Saint-Ambroise.

L'effet de la poussée latérale est d'ailleurs variable aux divers points du mur. C'est au milieu que la composante normale ωZ prend sa plus grande valeur et que, en même temps, le point d'application de cette force, placé au sommet de l'arc formeret, se trouve dans la position la plus élevée. A ce maximum simultané correspond nécessairement le maximum de l'effort ou *moment* de renversement, puisque cet effort est égal au produit de la poussée latérale par le bras de levier qui s'y applique dans le mouve-

ment de rotation autour d'un axe horizontal de renversement. Comme les facteurs susdits décroissent l'un et l'autre depuis le milieu jusqu'aux extrémités du mur, l'effet de la poussée latérale décroît aussi depuis le sommet de l'arc formeret, où il est maximum, jusqu'aux naissances, où il devient minimum.

Le mur latéral étant très-évidé par les deux étages de baies ouvertes sur les bas-côtés, la partie basse, terminée au pavé de la galerie supérieure, ne saurait être considérée, en cas de renversement, comme solidaire de la partie haute ; d'où résulte que l'axe autour duquel se produirait la rotation se trouve au moins à la hauteur du pavé du premier étage. Mais il est certainement plus élevé, à cause de la contre-poussée des petites voûtes de cet étage qui tend à le remonter, en sorte que cet axe rencontre vers les naissances l'arc formeret, dont le point de départ est d'ailleurs presque au même niveau que le pavé de la galerie supérieure. On voit par là que l'effort de renversement déterminé par la poussée latérale des grandes voûtes s'annule au pied de l'arc formeret ; d'où résulte que cet effort, relativement faible, dans chaque travée, vers les extrémités du mur, s'exerce principalement dans la partie moyenne. Il y est d'autant plus redoutable que, en ce lieu, la charge des maçonneries supérieures, capable, si elle était forte, de donner de l'assiette au mur, se réduit au poids de quelques assises de brique formant le couronnement.

C'est donc le milieu de la muraille qu'il est surtout nécessaire de soutenir, et de soutenir jusqu'en haut. Les grandes voûtes surhaussées, construites sur plan carré, ne peuvent subsister qu'à cette condition ; et nous verrons, par l'étude chronologique des monuments lombards, à quels tâtonnements donna lieu la recherche d'une solution satisfaisante.

Le système adopté à Saint-Ambroise est fort simple. Nous avons déjà indiqué en quoi il consiste. Les arcs doubleaux de la galerie supérieure portent des pans de muraille qui contre-butent les murs latéraux de la grande nef. Parmi ces étais, les uns, correspondant aux piliers principaux, résistent à la poussée sur les appuis, tandis que les autres, correspondant aux petits piliers intermédiaires, jouent le rôle essentiel pour s'opposer aux effets de la poussée latérale. Ils s'élèvent tous jusqu'au rampant du toit unique qui couvrait l'édifice ; et c'est à cette dernière circonstance que les étais situés au droit des petits piliers doivent de remplir efficacement leur but, car ils soutiennent la muraille jusqu'à sa partie supérieure, qui est précisement le point où la poussée latérale agit avec le plus d'intensité [1].

[1] La coupe transversale de la pl. 28 montre dans les murs rampants, élevés sur les arcs doubleaux des galeries

Remarquons d'ailleurs que, pour réaliser cette condition, il n'a pas été nécessaire d'élever beaucoup les murs transversaux bâtis sur les arcs doubleaux de la galerie supérieure, car l'ancien toit venait presque toucher le dessus des petites voûtes, à leur rencontre avec le mur d'enceinte. Non-seulement ces murs transversaux consolidaient les parois de la nef principale, mais ils portaient encore, sur les bas-côtés, les pannes de la toiture, fonctionnant ainsi comme arbalétriers.

Nous n'avons considéré précédemment que les poussées latérales des grandes voûtes agissant contre les murs longitudinaux, au-dessus des arcs formerets. Celles qui s'exercent sur les arcs doubleaux se détruisent réciproquement. Reste à examiner les deux poussées extrêmes, appliquées contre le mur antérieur de la basilique et contre l'arc doubleau sur lequel porte la face occidentale de la coupole. La première est contre-butée par les maçonneries du narthex, et la seconde rencontre une résistance efficace contre l'arc doubleau, épaissi par une archivolte supplémentaire et pesamment chargé par la coupole.

Les poussées diagonales exercées par les voûtes des bas-côtés s'appliquent directement, les unes aux contre-forts et les autres aux piliers intérieurs. Ces appuis sont assez solides, soit à cause de leur masse, soit en raison de la charge qu'ils supportent, pour résister aux efforts de renversement.

Les poussées latérales des petites voûtes étant beaucoup plus faibles que celles des voûtes principales, il n'a pas été nécessaire de prendre à leur égard autant de précautions. Celles de l'étage inférieur trouvent un appui suffisant, d'une part, contre les arcs robustes qui joignent les piliers[1], et de l'autre, contre les murs d'enceinte qu'elles rencontrent à mi-hauteur. Les voûtes du premier étage sont aussi butées solidement du côté de la grande nef; mais du côté opposé, les conditions sont moins favorables, parce que la poussée agit au sommet de la muraille. Des accidents ont même dû se produire,

hautes, des portes de communication qui affaiblissent beaucoup les murs en question. Ces portes ne sont pas anciennes : elles sont accompagnées, surtout du côté gauche, d'autres ouvertures plus ou moins nombreuses et régulièrement percées, non reproduites sur le dessin. Les restaurations successives de la toiture occasionnèrent ces évidements qui, avec le temps, se multiplièrent au point de faire disparaître presque entièrement l'ancienne maçonnerie des murs transversaux. Cependant, il reste de ces murs des amorces suffisantes pour démontrer l'ancienneté de leur existence et justifier ainsi le rôle que nous leur attribuons.

[1] La résistance au déversement des arcs longitudinaux était d'autant mieux assurée, que de fortes poutres, encastrées entre le sommet de ces arcs et le pavé de la galerie supérieure, immédiatement derrière la corniche interne de l'église, formaient tout le long de la basilique un vigoureux chaînage, lequel rattachait solidement aux piliers principaux, en les maintenant dans leur alignement, les cloisons évidées bâties entre ces piliers. Ces poutres, dont on a trouvé les débris, consumés par le temps, dans le vide intérieur ménagé pour les recevoir, avaient 0m,30 de largeur sur 0m,40 de hauteur. Leur section n'est point marquée sur la coupe transversale, parce que les travaux de restauration n'avaient pas encore révélé ce détail intéressant de la construction à l'époque où fut gravée la pl. 28.

car il a été pris des dispositions pour consolider après coup la partie supérieure du mur d'enceinte. Tel est évidemment le but des voûtes en berceau, bâties extérieurement d'un contre-fort à l'autre, sous la corniche à petites arcatures qui fut alors mutilée et masquée. Cet ingénieux système de consolidation, qu'on trouve appliqué dans les mêmes circonstances à l'église de Calvenzano, située aux environs de Milan [1], rappelle exactement la méthode suivie par les architectes byzantins pour contre-buter latéralement leurs coupoles et leurs voûtes d'arête.

Restaurations faites aux voutes. — Les voûtes d'arête de Saint-Ambroise ont subi des restaurations partielles considérables, dont il nous reste à parler pour achever leur description. Nous avons déjà signalé (p. 74 de la deuxième partie) l'écroulement survenu en 1196, pendant l'épiscopat d'Oberto da Terzago. Ce désastre, qui occasionna la ruine de la chaire à prêcher, n'affecta que la voûte de la troisième travée, sous laquelle est précisément située la chaire. Il ne saurait y avoir de doute à ce sujet; car cette voûte, reconstruite immédiatement après sa chute, fut rétablie avec des dispositions très-différentes de celles qu'on observe aux deux premières travées. On lui appliqua le système généralement usité dans les églises lombardes à partir du milieu environ du onzième siècle, c'est-à-dire le système de la voûte d'arête sur plan barlong. Un arc doubleau, appuyé sur les petits piliers intermédiaires, divisa la troisième travée en deux compartiments allongés, qui furent couverts chacun par une voûte d'arête à nervures croisées. L'arc doubleau supplémentaire et les arcs diagonaux reçurent la forme ogivale, dont l'usage s'introduisait alors dans l'Italie septentrionale; et l'on se contenta de donner aux voûtes, beaucoup moins massives que les anciennes, $0^m,25$ d'épaisseur au sommet. La forme des arcs diagonaux fut aussi accommodée au goût de l'époque, au moins dans la seconde travée, attenante à la coupole, où l'on fit usage de nervures à boudin. Si, dans l'autre travée, la section de ces arcs est encore rectangulaire, cela tient sans doute au réemploi de matériaux provenant des nervures écroulées; car, les deux voûtes étant du reste exactement pareilles, il est peu probable que cette différence dans la forme des arcs indique une nouvelle restauration particulière à la deuxième travée. Les deux voûtes barlongues n'ont pas été figurées sur nos dessins, et d'ailleurs elles n'existent plus. Elles furent démolies en 1866 et remplacées par une voûte unique semblable à celle des deux premières travées, à cela près

[1] Clericetti, *Ricerche sull' architettura lombarda*. Milano, 1869, p. 36.

que les nervures croisées, au lieu d'être légèrement aiguës, sont exactement courbées en demi-cercle[1].

Les dernières restaurations ont également fait disparaître des renforts (marqués par une teinte claire sur le plan de la pl. 26) qu'on avait appliqués contre le premier et le troisième couple de piliers principaux. Ils portaient des arcs doubleaux de forme ogivale, bâtis sous les anciens arcs, pour les soutenir. Malgré ces travaux de consolidation, exécutés au moyen âge et complétés par la pose de tirants en fer, les grandes voûtes étaient en assez mauvais état, si bien que pour assurer la conservation du monument, il fallut les refaire à neuf en grande partie. Des quatre segments qui formaient chacune de ces voûtes d'arête, on ne put en conserver que deux dans la première travée et un seul dans la seconde. Nous avons déjà dit que, malgré ces démolitions, les nervures diagonales demeurèrent intactes. Les voûtes des collatéraux étaient encore plus disloquées que celles de la grande nef. On fut obligé de les renouveler toutes, excepté la première et la moitié de la troisième, dans le bas-côté de gauche.

Ancienneté du système des voutes. — Il convient d'établir fort explicitement l'ancienneté du système des voûtes mis en œuvre à Saint-Ambroise, d'autant mieux que cette question, capitale pour les origines du style romano-byzantin, a déjà prêté à la discussion[2]. Mais elle n'est nullement douteuse pour quiconque a bien étudié l'édifice, et, en même temps, suivi avec attention les derniers travaux de restauration.

Aucun indice, tiré de la structure du monument ou de la nature des matériaux em-

[1] Ces deux voûtes barlongues se voient sur les dessins publiés en 1824 par Ferrario (*Mon. di S. Ambr.*), et récemment par Cassina (*Fabbr. di Milano*).

[2] Dans un article publié, en 1867, sous le titre de *Entwicklung der christlichen Architektur in Italien*, les rédacteurs de l'*Allgemeine Bauzeitung*, MM. H. et E. Ritter von Förster, parlent ainsi de Saint-Ambroise «... Dans son état primitif, la basilique, couverte d'une charpente apparente, manquait sans doute absolument de supports pour les voûtes. » Ces auteurs admettent que, dans l'état primitif, les piliers étaient inégalement développés, et que, pour établir les voûtes, on se contenta de renforcer les plus gros, bâtis de deux en deux, par des nervures appliquées contre leurs faces. Une telle erreur s'explique, comme l'a fait observer M. Clericetti (*Ricerche sull' architettura lombarda*, p. 26 et 27), par la seule vue des dessins qui accompagnent le texte de MM. Ritter von Förster. L'élévation d'une travée dans l'état actuel reproduit les dispositions antérieures aux dernières restaurations, c'est-à-dire les formes des voûtes et des piliers altérées par les changements exécutés depuis la fin du douzième siècle. Cet état actuel a trompé les rédacteurs de l'*Allgemeine Bauzeitung*, en ce sens que, sous les adjonctions, ils n'ont pas démêlé l'ancienne disposition des supports principaux, qu'il était cependant facile de reconnaître en visitant le monument avec un peu d'attention.

L'éminent auteur du *Dictionnaire de l'architecture française au moyen âge*, M. Viollet-le-Duc, n'admet pas qu'aucune des voûtes de Saint-Ambroise puisse remonter au neuvième siècle (vol. IX, p. 243, en note) ; et d'ailleurs il adopte cet avis avec ses conséquences logiques ; car, d'après lui, les piliers seraient également postérieurs à l'époque susdite. A ce sujet, M. Viollet-le-Duc exprime l'opinion que, pour fixer la date de Saint-Ambroise, je me suis appuyé sur des textes d'une manière peut-être trop absolue ; mais, quand il écrivit ces mots, je n'avais fait paraître encore que la partie historique de mon étude sur la basilique ambroisienne. La suite de l'article me disculpera, je l'espère.

ployés, n'autorise à supposer que les grandes voûtes des deux premières travées, ainsi que la plupart des voûtes collatérales aient jamais été refaites. La seule reconstruction ancienne, d'ailleurs bien clairement visible et reconnaissable avant les derniers changements, fut celle de la grande voûte occupant la troisième travée. Des documents authentiques, corroborés par le témoignage des formes architecturales, fixent l'exécution de ce travail aux environs de l'année 1200. Toutes les autres voûtes, à l'exception de la coupole, dont les dispositions actuelles datent aussi de la fin du douzième siècle, sont nécessairement antérieures à cette dernière époque.

La forme des voûtes, au surhaussement près, que l'agencement des appuis ne saurait exprimer, résulte si logiquement de celle des piliers que, même si ces voûtes n'existaient pas ou qu'elles offrissent d'autres formes, il faudrait admettre qu'elles furent projetées comme elles sont. Puisque donc elles existent telles qu'elles doivent être, on est assuré que voûtes et piliers furent construits ensemble. Les voûtes ne pourraient être postérieures au monument que si leurs appuis, transformés après coup, n'avaient pas reçu dès le principe la forme actuelle. Or on les a suffisamment sondés et réparés pour vérifier qu'ils sont homogènes ; d'où il faut conclure que l'édifice dans son ensemble fut bâti d'un seul jet, et que les voûtes remontent au neuvième siècle, aussi bien que la basilique.

Au reste, si le système des voûtes établies à Saint-Ambroise peut, eu égard à son ancienneté, exciter l'étonnement par le choix des dispositions, ce système offre en même temps des marques de timidité qui indiquent un début. La nef principale, tenue très-basse, est contre-ventée sur toute sa hauteur par les deux galeries superposées des bas-côtés. Évidemment on a craint d'élever les grandes voûtes ; et le soin d'assurer leur stabilité préoccupa si fort les architectes, qu'ils sacrifièrent à cette considération une autre convenance importante, l'éclairage de la nef du milieu. Cette nef ne reçoit directement le jour qu'à ses extrémités.

Pour remédier à ce défaut, il eût été nécessaire d'exhausser les voûtes de la nef principale et de rompre en même temps la pente uniforme du toit par une paroi verticale percée de fenêtres. C'est ce qu'on fit pour les monuments postérieurs ; mais en élevant ainsi, dans ces édifices, les murs de la grande nef, on négligea de les étayer suffisamment jusqu'aux points où la poussée latérale se fait sentir de la manière la plus redoutable. Aussi les voûtes, qui d'ailleurs furent encore très-pesamment construites, ne se sont-elles pas maintenues. Il a fallu les refaire dans les siècles suivants. Si les voûtes plus anciennes de Saint-Ambroise se sont en grande partie conservées jusqu'à nous,

elles doivent cet avantage à la timidité des dispositions prudemment adoptées par des constructeurs novices.

Piliers. — Une différence de grosseur très-considérable montre bien la diversité de fonctions et d'importance des deux sortes de piliers. Les plus forts (voy. les sections sur la pl. 27) ont environ 2m,90 de longueur sur 2m,05 de largeur, tandis que les petits ne mesurent que 1m,10 dans les deux sens. La forme de ceux-ci n'est pas exactement la même partout. Dans la dernière travée, les quatre membres saillants sont des demi-colonnes ; dans la troisième, on observe un pilastre et trois demi-colonnes ; enfin, dans la seconde et la première, deux pilastres sont associés à deux demi-colonnes.

La disposition des petits supports laisse à désirer en ce que les archivoltes ou les arêtes, appuyées sur la plateforme, ne rencontrent pas toutes un redan spécialement destiné à chacune d'elles. Ainsi, la demi-colonne ou le pilastre tourné vers le bas-côté reçoit cinq retombées : celles d'un petit arc doubleau, de deux arêtes diagonales et de deux archivoltes longitudinales. Le même défaut n'existe pas dans les piliers engagés, lesquels sont exactement découpés comme la construction qu'ils soutiennent. On peut en dire autant des gros piliers, à cela près qu'un redan unique correspond à l'une des archivoltes longitudinales et au cordon qui porte l'arc formeret de la grande nef.

Les nervures groupées en faisceau sur le pourtour des piliers offrent des proportions très-variables, au point que les demi-colonnes, par exemple, quoique égales en diamètre dans les trois ordres de supports isolés, sont entre elles, pour la hauteur, comme les nombres 7, 4 et 1. Cette absence de règle dans les proportions est d'ailleurs la conséquence logique de la subdivision du parement en cordons distincts, correspondant aux nervures saillantes de la couverture voûtée. Par ce double caractère, les supports de Saint-Ambroise appartiennent complétement au type du pilier cantonné de colonnes. Ils remontent d'ailleurs aux débuts de ce système, si l'on en juge par certains indices intéressants à observer.

Le plus caractéristique est la forme des petits piliers. En étudiant ses variations dans les différentes travées, on remarque qu'il n'y a de pilastres que sur l'axe transversal. Or les pressions obliques s'exercent précisément suivant la direction de cet axe ; et comme les pilastres possèdent, à égalité de saillie, plus de masse que les demi-colonnes, il est probable que, en les substituant partiellement à celles-ci, on voulut obtenir plus de solidité. Le pilier de la dernière travée, flanqué de quatre demi-colonnes, serait alors le type primitif, modifié d'abord dans la troisième travée, sur la face où le cordon

saillant joue le rôle de contre-fort, et ensuite, plus complétement, dans les deux premières.

Le seul aspect de ce type primitif porte à lui attribuer une très-ancienne origine. Par ses formes et même par ses proportions, il rappelle certains appuis angulaires de l'architecture romaine; si bien qu'on peut, à bon droit, le considérer comme une transition naturelle entre les supports de l'antiquité et les piliers du moyen âge. Sa structure, parfaitement symétrique, ne s'accorde point avec celle de la construction qu'il soutient: autre signe d'ancienneté, car une pareille discordance, contraire aux principes de l'architecture lombarde, marque les tâtonnements de la période de début. Mais, sans nous arrêter davantage à ces conjectures, passons à l'examen des faits qui les confirment. La découverte, récemment opérée à Milan, des débris de l'église conventuelle d'Aurona [1], prouve que les supports isolés de cette église et le type primitif des petits piliers de Saint-Ambroise offraient une forme identique. Or l'église d'Aurona remonte au huitième siècle. D'autre part, l'étude des monuments lombards fait reconnaître que le type en question ne fut appliqué que très-rarement, et que, nulle part, sauf à Saint-Ambroise, il n'apparaît avec sa disposition primitive, caractérisée par quatre colonnes engagées [2]. De telles observations, qui assignent à la basilique ambroisienne une date intermédiaire entre la construction de l'église d'Aurona et le plein développement de l'architecture lombarde, fournissent un remarquable témoignage de son ancienneté.

Les gros piliers en présentent un autre qui mérite aussi d'être signalé. Il s'agit du notable excès de la longueur sur la largeur; disposition vicieuse à certains égards, car, pour assurer la stabilité du support, menacée par les poussées, il convient d'étendre la surface surtout dans le sens transversal: mais il importe aussi de resserrer les nefs le moins possible. Afin de concilier ces deux exigences, on donna généralement aux piliers autant de largeur que de longueur; et c'est ce que, à notre connaissance, on fit dans toutes les églises lombardes voûtées, à l'exception de saint Ambroise. Le parti adopté dans ce monument indique que les leçons de l'expérience manquaient encore aux constructeurs.

Contre-forts. — Des contre-forts de dimensions inégales sont appliqués contre les longs côtés de l'enceinte, au droit des piliers (voy. pl. 27). Les plus gros, très-vigou-

[1] Les débris de cette église, trouvés parmi des démolitions, sont conservés au palais de Bréra, dans la grande salle du musée archéologique. Ils consistent en tronçons de piliers, bases, chapiteaux et sculptures diverses, tous morceaux du plus haut intérêt. Leur découverte fut immédiatement signalée par M. Clericetti (*Ricerche sull' architettura lombarda*, Milan, 1869, p. 30 et suiv.). Ils seront prochainement publiés par M. G. Landriani, qui les grave en ce moment.

[2] A Saint-Celse de Milan, les petits piliers des travées détruites étaient pareils à ceux pourvus de deux pilastres qu'on observe aux premières travées de Saint-Ambroise (voy. pl. 46).

reusement développés aussi bien en largeur qu'en profondeur, offrent une section rectangulaire. Ceux qui correspondent aux petits piliers sont beaucoup plus faibles, de telle sorte que le rapport de leur surface à celle des contre-forts principaux est à peu près égal au rapport en surface des piliers de l'une et de l'autre grandeur. La forme de ces petits contre-forts marque une certaine recherche : ils s'amaigrissent en pointe, comme pour exprimer, par cette réduction dans l'empatement, qu'ils n'ont à soutenir qu'une charge assez minime. Telle était du moins leur disposition primitive. Plus tard, lorsque, pour consolider latéralement les voûtes des galeries supérieures, on prit le parti d'établir des arcades d'un contre-fort à l'autre, il fallut transformer les éperons pointus en piles rectangulaires. Ce travail fut exécuté dans la première moitié du douzième siècle, car l'intime liaison des maçonneries avec celles de la tour, dite nouveau campanile, fondée en 1128, montre que les deux ouvrages sont contemporains [1].

Le dernier petit éperon du côté gauche, noyé seulement à moitié dans le renfort postérieur, montre bien la forme primitive. Cette forme apparaît encore, du même côté, audessus des arcades de consolidation, dans l'intervalle compris entre la plate-forme supérieure de ces arcs et la pente du toit. On voit aussi, dans le même intervalle, la corniche à petites arcatures qui couronnait la muraille avant l'application des arcades. Toutes ces dispositions, faciles à observer contre la paroi latérale de gauche, sont très-peu apparentes du côté droit, parce que, sur cette face, la construction des chapelles modernes, plus spacieuses et plus hautes que celles de la face opposée, nécessita des mutilations considérables [2].

Portes. Fenêtres. — Les trois portes antérieures, correspondant aux trois nefs sont les seules de l'ancienne construction qui subsistent encore. Nous les décrirons plus loin quand nous étudierons le narthex. Si, comme il est probable, d'autres portes existaient primitivement sur les longs côtés de l'enceinte, elles ne peuvent être restituées, faute de traces. Les entrées latérales actuelles sont modernes.

Nous parlerons aussi, dans l'article consacré au narthex, des grandes ouvertures pratiquées au premier étage dans le mur de face, en sorte que nous n'avons à nous occuper ici que des fenêtres percées dans les murailles du Nord et du Midi. Ces fenêtres sont généralement bien conservées à l'étage supérieur. Largement ouvertes dans les deux

[1] Une même teinte grise les désigne sur le plan de la pl. 27.

[2] Les chapelles latérales n'ont pas été marquées sur la pl. 27, à l'exception de celle remontant à l'époque lombarde, qui avoisine le vieux campanile. Au reste, on vient de les supprimer du côté gauche pour rétablir l'ancien mur d'enceinte.

sens, leur surface vide mesure à peu près $2^m,30$ de hauteur sur $1^m,10$ de largeur (voy. pl. 28 et 29). L'encadrement, poursuivi sans interruption, est ébrasé en forme de coin, avec deux pentes symétriques. Deux fenêtres seulement, les dernières à gauche, au lieu d'avoir leurs ébrasements terminés en pointe, sont pourvues d'un boudin polygonal qui amortit l'angle vif. Peut-être ont-elles été refaites au douzième siècle avec les portions de mur attenantes [1]. La position irrégulière de la première fenêtre du côté gauche provient de ce qu'il fallut la reconstruire lors de l'érection du nouveau campanile. Ses moindres dimensions tiennent au défaut d'espace entre la tour et le contre-fort. Les fenêtres qu'on voit sur la coupe transversale de la pl. 28, au fond des galeries hautes, sont des restitutions purement probables.

La construction des chapelles latérales, en supprimant les cloisons d'enceinte au rez-de-chaussée, fit disparaître tout vestige des fenêtres qui, sans doute, s'y trouvaient pratiquées. Nous les avons rétablies, sur les dessins des planches 28 et 29, au même niveau que les deux ouvertures percées dans le mur occidental, de part et d'autre de la maîtresse porte (voy. pl. 30). Il nous a paru naturel de prendre règle sur la position de ces ouvertures anciennes, les seules conservées à l'étage inférieur, sauf à nous écarter des proportions qu'on observe aux fenêtres des galeries hautes [2].

Appareil. — Nous étudierons l'appareil de Saint-Ambroise en nous occupant successivement des piliers, des arcs et des murs; et ce que nous dirons dans cet article s'appliquera non-seulement aux nefs, mais encore au narthex et à l'atrium, où l'on trouve employés les mêmes matériaux et les mêmes procédés de construction [3].

Appareil des piliers. — Les assises des petits piliers sont généralement composées de

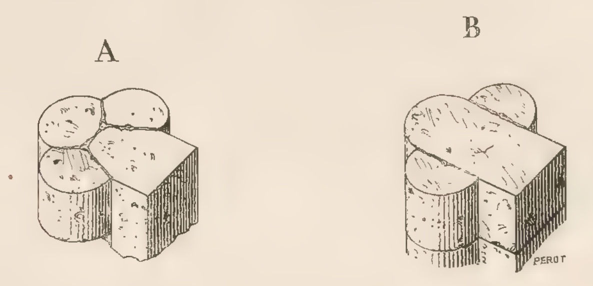
[1] Cette disposition exceptionnelle n'a pas été reproduite sur les dessins.

[2] La commission des travaux a préféré, dans la récente restauration du mur septentrional, conserver ces proportions, de telle sorte que, au rez-de-chaussée, les fenêtres latérales descendent plus bas que celles du mur de face. Il importait peu de choisir l'une ou l'autre solution; mais il fallait au moins ébraser les nouvelles fenêtres en simple biseau, à l'exemple de presque toutes celles du premier étage, et ne pas copier, comme on l'a fait, le boudin polygonal qu'on observe exceptionnellement à deux de ces dernières, sans doute par suite d'une reconstruction partielle.

Il est question de rétablir aussi la paroi latérale de droite; mais, comme de ce côté les chapelles doivent être maintenues, on éviderait la cloison, au-dessous de chaque fenêtre, par trois petites arcades séparées par des colonnettes. De cette façon le vaisseau primitif serait isolé des adjonctions postérieures sans que les chapelles fussent sacrifiées. Toutefois, la triple arcade, ouverte sur chacune des petites travées, pourrait bien être taxée d'innovation téméraire; et puisque, après tout, les chapelles doivent continuer à servir, ne serait-il pas mieux de les laisser franchement ouvertes comme dans les autres églises?

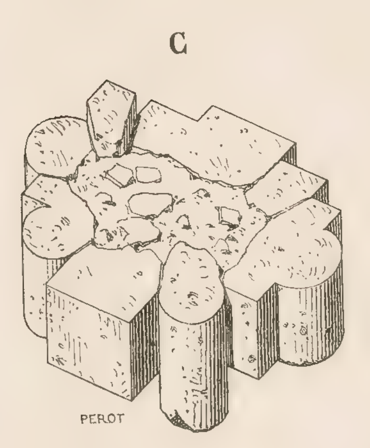
[3] Je dois tous les renseignements (texte et dessins) relatifs à l'appareil de Saint-Ambroise, à M. G. Landriani, mon obligeant et consciencieux collaborateur, qui les a notés à mesure que l'avancement des travaux de restauration permettai de les constater.

quatre blocs, un pour chaque membre saillant, qui, avec des queues inégales, occupent toute la section. Cette disposition est reproduite par la figure A. La figure B montre un autre arrangement d'un usage moins fréquent, dans lequel deux membres saillants opposés sont taillés dans une seule pierre, formant parpaing. Il arrive assez souvent,



surtout vers le pied des piliers, qu'un bloc embrasse en élévation deux ou plusieurs assises ; et l'on en voit à l'atrium d'assez allongés pour tenir presque toute la hauteur du support, entre la base et le chapiteau (voy. sur la pl. 29, la coupe longitudinale de l'atrium).

Dans les gros piliers, la pierre de taille n'occupe pas toute la section : employée en parement, elle entoure un noyau intérieur, exécuté en maçonnerie de blocage. Chaque pierre, dans une assise, n'est pas spécialement affectée à une seule nervure, car certains blocs en embrassent deux et même trois ; si bien qu'il n'y a par assise que cinq à neuf pierres pour douze nervures. Quelques-unes de ces pierres sont minces ; d'autres pénètrent profondément jusque vers le centre du pilier. Grâce à ces inégalités de queue, l'enveloppe extérieure est intimement liée au noyau central. Comme dans les petits piliers, certains blocs, exceptionnellement longs, tiennent en hauteur deux ou plusieurs assises [1].



Tous les piliers, tant isolés qu'engagés, dont la base repose sur le pavé de l'église,

[1] Je dois prévenir ici que l'appareil figuré sur les coupes transversale et longitudinale (pl. 28 et 29) n'est point exact, sauf pour les piliers de l'atrium. Non-seulement il ne représente pas les véritables positions des joints, mais il est en outre

c'est-à-dire tous les piliers des nefs, offrent des parements en pierre de taille. Il n'en est pas de même pour les courts piliers des galeries supérieures, revêtus de brique en majeure partie, et où la pierre n'apparaît que sur les faces tournées vers la nef principale (voy. pl. 29). Ainsi, la pierre de taille, employée pour les principaux supports isolés, membres essentiels de la construction, soumis d'ailleurs à de fortes charges, ne se rencontre aux autres supports que dans les parties visibles depuis le sol de la basilique. Elle fut donc mise en œuvre, non-seulement à titre de matière plus résistante que la brique, mais encore dans le but de concourir à la décoration.

Les pierres employées sont de diverse qualité. Pour les fûts des piliers, on se servit soit de *ceppo grosso*[1], espèce de poudingue à pâte siliceuse criblée de cailloux, soit de granites, appelés *sarizzo* ou *serizzo*, qu'on trouve à l'état de blocs erratiques sur le sol de la Brianza, entre Monza et le lac de Côme. Ces deux espèces de pierre, d'un grain très-grossier, ne pouvaient convenir pour les chapiteaux, qui exigent des matériaux fins et homogènes. Aussi furent-ils exécutés en calcaire blanc d'Angera, en *ceppo gentile*, ou en marbre blanc, ce dernier de provenance antique. Le calcaire d'Angera domine; il se prête fort bien à la sculpture parce qu'il est très-compact et que, tendre au sortir de la carrière, il durcit en vieillissant.

La maçonnerie de remplissage, qui forme le noyau des gros piliers, consiste en éclats de ceppo et gros cailloux roulés, liés par du mortier. Celui-ci est d'une qualité très-variable, tantôt dur et adhérent, tantôt pulvérulent au point que les matériaux intérieurs peuvent s'enlever à la main.

Appareil des arcs. — Les arcs doubleaux de la grande nef sont les seuls bâtis en pierre. Tous les autres, sans exception, sont exécutés en brique avec des claveaux de pierre blanche intercalés de distance en distance. Le nombre de ces claveaux varie suivant les arcs, et leur espacement dans le même arc est souvent irrégulier[2]. On observe cependant qu'une pierre est toujours à la clef; que si, dans un arc, il n'existe

mal tracé en principe, attendu qu'il n'exprime pas la disposition par assises réglées qu'on observe, en général, sur les parements des piliers. Cette faute tient à ce que j'ai relevé mes dessins avant que l'intérieur de la basilique fût débarrassé de la croûte en stuc qui tapissait ses parois.

[1] On distingue, d'après la qualité du grain, trois espèces de *ceppo*, le *grosso*, le *mezzano* et le *gentile*. Le premier est une pierre grossière, d'ailleurs très-résistante, convenable pour les constructions simples et robustes. Taillée, elle offre un parement criblé de trous, par suite de l'expulsion partielle des cailloux sous le choc du ciseau. Le ceppo gentile se recommande, au contraire, par la finesse et l'homogénéité de la texture. Quant au ceppo mezzano, c'est un intermédiaire entre les deux variétés extrêmes.

[2] Je dois renouveler ici, pour l'appareil des arcs, représenté sur les pl. 28 et 29, la déclaration d'inexactitude que j'ai déjà faite pour celui des piliers. L'erreur tient à la même cause.

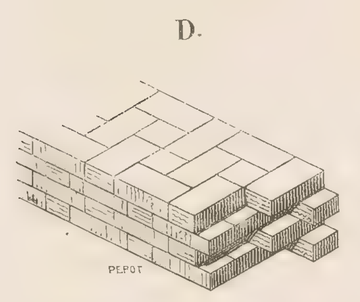
que trois claveaux en pierre, leurs places sont à la clef et aux reins, et que, s'il y en a cinq, on les voit à la clef, aux reins et près des naissances. Ceci donne à penser que l'association des pierres avec les briques fut considérée par les architectes, non-seulement comme un motif de décoration, mais aussi comme une garantie de solidité, car les matériaux les plus résistants paraissent disposés de préférence aux points faibles, aux joints de rupture.

Les claveaux en pierre sont très-nombreux dans les arcs de la grande nef et des collatéraux, principalement aux deux dernières travées, où l'on en compte jusqu'à quatorze par archivolte. Les arcs doubleaux ou formerets des galeries hautes n'en ont guère que trois ou cinq. Des claveaux semblables existent aussi, le plus souvent au nombre de trois, dans les archivoltes ébrasées des fenêtres.

Appareil des murs. — La brique est exclusivement employée pour revêtir les murs : elle présente, en général, les dimensions suivantes : 0m,26 de longueur sur 0m,11 de largeur et 0m,06 d'épaisseur. Un autre échantillon assez fréquent, qu'on rencontre notamment aux arcs des galeries latérales, mesure 0m,285 sur 0m,14 et 0m,085. Des briques plus grandes, et parfois plus grosses, sont distribuées çà et là parmi celles d'un usage courant. On observe aussi des assises composées de fragments de tuile inclinés; et lorsque deux assises pareilles se trouvent superposées, leurs matériaux sont penchés en sens contraire, ce qui les fait ressembler à une arête de poisson. Les briques ordinaires se succèdent dans la même rangée, de manière à montrer alternativement leur grande et leur petite face ; elles fonctionnent ainsi, les unes comme carreaux, les autres comme boutisses.

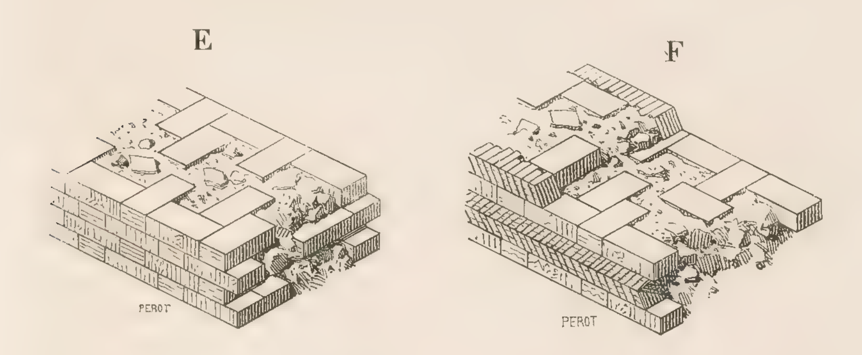
Intérieurement, la structure varie suivant l'épaisseur de la muraille. Lorsque cette épaisseur est d'à peu près une brasse milanaise, c'est-à-dire d'environ 0m,60, et tel est le cas des cloisons d'enceinte, la section totale se trouve occupée par des briques d'appareil, ainsi que l'exprime la fig. D.

D.



Dans les murs plus épais, ceux par exemple qui, appuyés sur les arcades longitudinales, séparent la grande nef des collatéraux, la partie interne, comprise entre les parements en brique, est exécutée en maçonnerie de blocage. Les figures E et F représentent cette disposition,

la première quand les parois sont tout en briques d'appareil, et la seconde lorsque des assises de briques à plat alternent avec des couches de fragments rangés en arête de poisson. Dans l'un et l'autre cas, la maçonnerie de blocage offre la même contexture. Elle renferme, outre les matériaux habituels, galets et éclats de pierre,



des briques entières, ajustées contre celles du parement, dans le but de continuer les assises à l'intérieur de la masse et d'établir ainsi des liaisons plus intimes.

Les contre-forts sont entièrement bâtis en briques sur toute leur épaisseur. La même matière compose exclusivement les voûtes d'arête, à cela près que les nervures diagonales contiennent des claveaux en pierre comme les autres arcs.

A l'intérieur du monument, tous les joints des briques sont passés au fer et soigneusement lissés, ce qui indique, de la part des constructeurs, l'intention de montrer à nu les matériaux. Aussi remarque-t-on qu'ils ont eu soin de n'employer que des briques d'appareil pour les parements placés en évidence. Les assises en petits fragments inclinés ne se voient qu'aux parois extérieures de l'enceinte, ou bien sous les toitures, ou encore, par exception, dans la galerie supérieure du narthex. On en usa par économie, et non pour un autre motif.

Considérations générales sur l'appareil. — Les procédés de construction appliqués à Saint-Ambroise témoignent que les architectes de ce monument connaissaient bien l'art de bâtir. La pierre et la brique sont judicieusement distribuées et appareillées : les matériaux de parement et ceux de remplissage se pénètrent réciproquement de manière à former un tout solidement uni : le mortier seulement laisse à désirer.

Le système de construction n'a de commun avec celui des édifices romains que

l'usage de la maçonnerie mixte, composée d'un blocage intérieur et d'un revêtement superficiel en matériaux d'appareil; mais cette méthode de bâtir fut aussi d'une pratique habituelle pendant le moyen âge, et les particularités qui la distinguent à Saint-Ambroise sont caractéristiques de cette dernière époque, et nullement de l'architecture romaine. Dans les murs romains, en effet, le revêtement, exécuté soit en très-petits moellons terminés en pointe, soit en briques triangulaires, n'offre point de stabilité propre : il ne se maintient que parce qu'il est solidement incrusté dans une pâte adhérente; tandis que, à la basilique ambroisienne, les parements, plus épais, sont bien mieux en état de se soutenir; ceux qui ne contiennent que des briques d'appareil, sans fragments de tuile rangés en arête de poisson, pourraient, à la rigueur, comme des cloisons d'appartement, rester debout sans l'assistance du blocage.

Une autre différence essentielle est qu'on ne trouve point à Saint-Ambroise les assises de grandes briques, traversant complétement le mur, qui, dans les murailles romaines, sont espacées sur la hauteur. Ces assises, d'ailleurs fort utiles pour relier les parois, séparaient aussi les couches successives, bâties isolément, selon la méthode romaine [1]. Elles n'auraient pas eu cette dernière raison d'être dans les murs de Saint-Ambroise; et, quant à leur emploi comme chaînage, on peut dire que les briques entières, prolongeant les assises du parement dans la masse du blocage, remplissent convenablement le même office.

Nous avons déjà vu que la disposition des voûtes n'a plus rien de romain, et qu'elle offre, au contraire, l'application très-franche des principes adoptés pendant le moyen âge. L'appareil de ces voûtes, commandé par leur structure, n'est pas moins affranchi de l'imitation des procédés antiques.

La construction ordinaire des piliers par assises réglées et le fréquent usage de blocs comprenant plusieurs nervures saillantes de la même assise, méritent de fixer l'attention. Ce sont, à la vérité, d'excellentes pratiques, à cause de la solidarité qu'elles établissent entre les nervures et de l'accroissement de force qui en résulte pour le support; mais, en appliquant jusqu'au bout le principe du pilier cantonné de colonnes, on arrive à marquer dans l'appareil l'indépendance manifestée par les formes. En d'autres termes, on supprime les assises réglées, et chaque cordon, appareillé isolément, se compose de blocs distincts, allongés et posés en délit si le cordon est mince, plus courts et dressés sur lit de carrière s'il est épais. De distance en distance, quelques pierres, communes à deux nervures contiguës, établissent les liaisons strictement

[1] Consulter à ce sujet l'intéressant ouvrage de M. l'ingénieur Choisy : *De la construction dans l'antiquité romaine.*

nécessaires à la stabilité. Tel est le mode de construction généralement suivi dans les monuments lombards. Si, à Saint-Ambroise, on ne l'observe guère que par exception ; si les supports de cette basilique sont appareillés, en général, comme le seraient des piles à parement lisse, cela doit tenir, non point à la préméditation de l'architecte qui se serait écarté, par prudence, des coutumes de son époque, mais à ce fait que l'usage du pilier cantonné de colonnes n'avait pas encore reçu son complet développement. Ainsi l'on trouve des témoignages d'ancienneté jusque dans les particularités de l'appareil.

Décoration. — La décoration de Saint-Ambroise est essentiellement fondée, selon les principes de l'architecture lombarde, sur la mise en relief du système de construction. Les nervures multipliées des voûtes et des piliers composent un réseau très-bien coordonné, dont les linéaments, tantôt groupés en faisceau, tantôt isolés après s'être épanouis en gerbe, tapissent différemment les diverses parties de l'édifice. Ces nervures accidentent assez les parois pour les empêcher de paraître nues. Elles appellent l'attention sur les principaux membres de la construction, dont elles expriment le rôle et les relations réciproques ; si bien que le monument, ainsi détaillé dans sa structure, trouve en lui-même, sans le secours d'aucune parure étrangère, le moyen de contenter les yeux. Cette décoration, si simple et si vraie, se recommande aussi par une remarquable fermeté.

La diversité des matériaux est habilement mise à profit pour varier les aspects et concourir, avec les saillies de l'ossature, à bien marquer le système de construction. Nous avons déjà vu, dans l'article consacré à l'appareil, comment sont répartis la pierre et la brique. Non-seulement cette répartition distingue les uns des autres les membres de l'édifice, mais elle offre encore le mérite de montrer leur importance relative, suivant que la pierre de taille, matière plus résistante que la brique, apparaisse seule, comme dans les piliers, ou partiellement, comme dans les arcs, ou fasse défaut, comme dans les simples murs.

Une semblable recherche dans la distribution des matériaux indique qu'on n'eut pas l'intention de les masquer par des revêtements, et que, malgré leur rudesse, ils demeurèrent apparents. Au reste, cela résulte positivement de particularités très-significatives, telles que le lissage des joints et l'usage exclusif de briques d'appareil pour les parements internes exposés aux regards[1]. Seules, les surfaces des voûtes

[1] Cependant on vient de couvrir d'un crépis les portions de muraille qui, dans la grande nef, surmontent les arcatures

furent couvertes d'un enduit[1]. L'ornementation n'avait à jouer qu'un rôle très-secondaire dans un système de décoration aussi intimement lié à la structure de l'édifice. Elle se réduit aux sculptures des bases et des chapiteaux et aux petites arcatures des corniches.

Corniches de couronnement. — La planche 31, où sont représentées les corniches de Saint-Ambroise, montre qu'elles offrent toutes, à titre de motif principal et caractéristique, de petites arcatures cintrées appuyées sur des consoles. Mettant à part les couronnements de la tribune et de la coupole, dont le premier est antérieur et le second de beaucoup postérieur à la reconstruction de la basilique, on reconnaît que les autres corniches, pourvues d'arcatures sensiblement pareilles, ne diffèrent entre elles que par l'importance et la richesse du bandeau soutenu par les petits arcs.

La plus simple est celle de la nef principale, établie au niveau du pavé des galeries hautes : le bandeau s'y réduit au rebord saillant d'un dallage. Interrompue par les gros piliers, elle repose, au milieu de chaque travée, sur une mince colonnette qui la rattache au petit support (voy. pl. 29 et 31). Les consoles sont tantôt en pierre, tantôt en brique. Des claveaux en pierre blanche se trouvent disséminés dans les archivoltes, à l'imitation de ceux qu'on observe dans les arcs reliant ensemble les appuis.

Le bâtiment des nefs possédait une autre corniche à petites arcatures qui servait de couronnement extérieur aux murs d'enceinte. Nous avons dejà dit que cette corniche fut masquée et mutilée lors de l'établissement des arcs de consolidation, bâtis au douzième siècle dans les intervalles des contre-forts. Ce qui en reste témoigne qu'elle était fort simple. Comme dans la corniche intérieure, précédemment décrite, on n'y rencontre, ni les briques moulurées, ni les assises en dents de scie, qui apparaissent dans les couronnements du narthex et de l'atrium.

Chapiteaux. — Les chapiteaux situés à l'intérieur de la basilique sont établis à différents niveaux, suivant que les piliers qu'ils terminent soutiennent les voûtes des bas-côtés, celles de la nef centrale ou celles des galeries supérieures. De là trois caté-

des deux étages. On jugea que les briques de parement n'étant uniformes, ni de dimensions, ni de teinte, il valait mieux les masquer. Cette altération des dispositions primitives est regrettable à tous égards : les surfaces blanches des cloisons font, avec les tons des piliers et des arcs, un contraste violent qui ôte à l'intérieur de la basilique cet effet de sombre harmonie qu'il devrait produire et qu'on serait heureux d'y rencontrer.

[1] La restauration des anciennes voûtes a fait découvrir sur cet enduit des restes de peintures, qui consistaient en quelques ornements très-simples, assez grossièrement tracés.

gories que, sur les planches 37, 38 et 39, nous avons disposées par ordre, en adoptant pour chacune d'elles le classement par travée. (Ce terme désigne ici les plus grandes divisions transversales, celle de la nef du milieu, qu'il s'agisse des chapiteaux de cette nef ou de ceux des collatéraux.) Les exemples ont, d'ailleurs, été choisis de telle sorte que les principales variétés furent représentées. Outre ces trois groupes, il en existe un quatrième, formé par les chapiteaux des huit colonnettes engagées qui supportent la corniche intérieure au-dessus des petits piliers. Nous n'avons donné, de ce groupe restreint et peu intéressant, que l'échantillon dessiné sur la planche 31.

Les chapiteaux, dans leur forme la plus complète, se composent de deux parties, le tailloir et le dé, prises habituellement dans des pierres distinctes. Le tailloir, en général haut et lourd, est loin d'avoir reçu partout le même profil, la même épaisseur et la même saillie. Tantôt il n'offre qu'une seule face, verticale ou inclinée, tantôt il se présente avec un parement brisé, la face supérieure étant verticale et la face inférieure inclinée. Le dé, limité au sommet par un mince filet, et à la base par une astragale formée d'une simple baguette, s'évase très-peu. Dans les demi-colonnes, le passage de la section circulaire du fût à la surface rectangulaire du plateau se fait au moyen des ornements sculptés, comme dans le chapiteau corinthien.

C'est de ce dernier type que procèdent la plupart des chapiteaux, malgré leur rude et pesante tournure. L'imitation paraît clairement dans les chapiteaux I, III, V, XIV, etc., tapissés de feuilles d'acanthe et de volutes. Lorsque des figures d'animaux entrent dans la composition, elles sont disposées de manière que les têtes, établies sous les angles saillants du tailloir, jouent le rôle des volutes principales. Ces figures s'appuient fréquemment sur de grandes feuilles, surtout quand le chapiteau surmonte une demi-colonne (voy. les fig. II et VI et la partie gauche de la fig. VII). Au-dessus des pilastres, on a pu facilement supprimer ces feuilles d'angle et consacrer aux figures le parement tout entier (voy. les fig. VII, VIII, IX, etc.). Au reste, on fit de même sur les demi-colonnes quand la forme de l'animal s'y prêtait, témoin les chapiteaux IV et XXI, où des oiseaux, ouvrant leurs ailes, établissent une transition très-convenable entre le fût et le tailloir.

Les mises en scène d'animaux conduisirent souvent à alourdir les coins ; ce qui éloigne le corps du chapiteau de la disposition corinthienne, en forme de corbeille, pour le rapprocher de cet autre type, très-répandu au moyen âge, qu'on désigne habituellement par l'épithète de *cubique*. L'usage de ce type, que l'on constate aussi dans plusieurs chapiteaux garnis de feuillages entrelacés (voy. les fig. VIII, IX et XXV),

tient sans doute à une influence étrangère, puisque les monuments byzantins en offraient l'exemple depuis longtemps.

Les précédentes observations sur le tailloir et sur le dé sont loin de relater toutes les variétés et irrégularités de forme. Pour n'en pas omettre, il faudrait presque examiner l'un après l'autre tous les chapiteaux, tant ils présentent de diversité. Mais cette tâche serait trop longue, et, d'ailleurs, peu intéressante. Mieux vaut renvoyer à nos dessins, en ajoutant seulement les quelques renseignements qui vont suivre.

Les chapiteaux sont traités avec d'autant plus de soin qu'ils sont davantage en vue. C'est ainsi que, dans les galeries basses, ceux des piliers engagés offrent moins de régularité que ceux des supports isolés. Tantôt le tailloir manque aux premiers (voy. fig. XII); tantôt le chapiteau s'y réduit à un vaste tailloir (voy. fig. XI); tantôt le dé affecte une forme bizarre et exceptionnelle, rigoureusement cubique, sans aucun évasement qui serve de raccord avec le fût (voy. fig. X). Dans les galeries hautes, les parties cachées sont encore plus sacrifiées. Remarquons d'abord que la faible hauteur des piliers a conduit à raccourcir leurs têtes par la suppression du tailloir. Cette disposition est générale ; mais, tandis que les chapiteaux, visibles depuis les nefs, offrent un parement assez étendu, décoré de sculptures, les autres consistent souvent en un simple bandeau lisse. Les piliers engagés, bâtis en brique, sont même privés de couronnement, excepté sur la demi-colonne située dans l'axe des plus petits d'entre eux, où l'on trouve presque toujours le chapiteau représenté par la figure XXVI.

Si, de la forme générale des chapiteaux, nous passons aux sculptures qui les décorent, nous distinguerons dans ces ornements trois sortes de motifs : des feuillages de forme régulière, imitant plus ou moins fidèlement l'acanthe corinthienne de l'antiquité ; d'autres plantes de formes diverses, capricieusement contournées ou enroulées; enfin des figures d'animaux et quelques figures humaines, souvent associées à des feuillages de l'un ou de l'autre genre. Cette classification se rapporte surtout aux sculptures qui tapissent le corps du chapiteau ; car le tailloir, quand il existe, n'est guère décoré que par des bordures courantes, telles que guirlandes, palmettes, tresses, etc. Les figures d'hommes ou d'animaux se rencontrent surtout aux chapiteaux le plus facilement accessibles aux regards, particulièrement à ceux de l'ordre inférieur. Lorsque, en raison de la distance, les détails étaient difficiles à saisir, on se contentait, le plus souvent, de sculpter des feuillages.

Ni les plantes, ni même les figures ne paraissent indiquer qu'on ait pris à tâche d'imiter la nature. Non-seulement l'acanthe, mais encore les autres feuillages ont reçu

des formes conventionnelles. Les tiges sont habituellement rayées en longueur par un ou deux traits creux, et les feuilles qui s'en détachent offrent presque toujours des dentelures analogues à celles des lobes de l'acanthe. Le nombre des dents et la forme du contour sont très-variables. Quelques végétaux portent des corps oblongs qu'on prendrait volontiers pour des grappes, puisque des oiseaux sont parfois occupés à les becqueter (voy. pl. 38, fig. IX); mais les plissements de la surface y font reconnaître des bourgeons plutôt que des fruits.

Si les feuillages manquent de vérité, du moins sont-ils assez élégamment disposés. Ce dernier mérite n'existe pas dans les figures où l'insuffisance du dessin apparaît de la manière la plus fâcheuse. Ainsi, tous les quadrupèdes se ressemblent, sauf pour la tête, les extrémités des pattes et la queue qui, avec le pelage quand il existe, permettent seuls de reconnaître l'espèce. Les figures humaines, d'ailleurs très-peu nombreuses, sont encore plus grossières que celles d'animaux.

Nous avons déjà parlé (voy. p. 60 de la première partie) de la part d'influence exercée par l'art byzantin sur les sculptures de Saint-Ambroise. Quelques chapiteaux sont évidemment la copie d'ouvrages de ce style (voy. sur la pl. 39, la partie gauche de la fig. XXV, et, sur la pl. 41, plusieurs chapiteaux de la galerie supérieure du narthex); mais de pareilles imitations se rencontrent rarement, et l'action de l'art grec du Bas-Empire se manifeste plutôt dans le caractère artistique des sculptures que dans leurs formes. Les feuillages, tout de convention, purement décoratifs, affectent souvent des contours d'une régularité presque géométrique. Leurs dentelures aiguës sont modelées en creux par deux facettes planes. A part les extrémités des feuilles d'acanthe, dont les pointes recourbées tombent très-bas, les ornements se détachent sur le fond par des saillies égales terminées à vive arête. Cet uniforme méplat des reliefs, en faisant apparaître au même plan toutes les parties de la décoration, empêche celle-ci de se lier intimement au bloc qu'elle tapisse et lui donne cet aspect superficiel si marqué dans les sculptures byzantines. L'analogie est d'autant plus saisissante que les ornements sculptés couvrent entièrement les chapiteaux, y compris leurs tailloirs : les surfaces lisses et les moulures font défaut; à peine de maigres filets bordent-ils les arêtes. Le bloc de pierre disparaît sous l'enveloppe refouillée que l'artiste a, pour ainsi dire, appliquée contre ses parois.

Il est à remarquer que le caractère des sculptures ne reste pas invariable dans toutes les parties de l'édifice, et, que, même dans l'étendue des nefs, il éprouve de sensibles modifications. Ces changements peuvent s'observer aux divers ordres de chapiteaux ;

mais c'est à l'ordre inférieur, le plus important pour le nombre des pièces et le soin de l'exécution, qu'ils apparaissent le mieux. Ils se produisent graduellement d'une extrémité à l'autre du vaisseau. (Voy. la série des chapiteaux I à IX, classés par travées sur les pl. 37 et 38.) Dans les deux dernières travées, et surtout dans la quatrième, la plus rapprochée du chevet, on voit beaucoup de feuillages et peu de figures d'animaux. La feuille d'acanthe domine; tous les tailloirs sont à deux pans. Des plantes moins régulières et des bêtes monstrueuses se présentent dans la deuxième travée : le tailloir y fait souvent défaut; parfois il se réduit à un simple bandeau plat. Les sculptures de la première travée sont encore plus incorrectes : on y trouve fréquemment des animaux réels ou fantastiques et de capricieux enchevêtrements de feuillages.

Ainsi les formes des chapiteaux et celles de leurs ornements deviennent de plus en plus libres à mesure que l'on s'éloigne du chevet pour se rapprocher du mur de façade. La même progression se poursuivant au narthex, puis à l'atrium, bâti le dernier, il faut en conclure que la reconstruction du monument fut entreprise à partir de l'extrémité postérieure des nefs. Nous avons déjà vu que la variation de forme des petits piliers indique un ordre semblable dans la marche des travaux.

La transformation du caractère des sculptures montre aussi que les artistes, ayant d'abord imité des types traditionnels, s'appliquèrent ensuite à tirer de leur propre fonds de connaissances ou d'imagination les sujets de leurs ouvrages. Les formes devinrent alors plus grossières, car la correction était le moindre souci de ces rudes tailleurs d'images : plus ils s'affranchissaient du passé, plus ils s'inspiraient d'eux-mêmes, moins, dans les commencements, leurs compositions devaient briller par l'ordre et l'élégance. En revanche, elles gagnent singulièrement en vivacité d'expression. Les enchevêtrements de feuillages, les ajustements des figures, les formes bizarres ou fantastiques et l'extrême variété des motifs de décoration témoignent d'une verve et d'une fécondité très-remarquables.

Il resterait à parler de la signification des figures qui ornent les chapiteaux ; mais, en pareille matière, mieux vaut, à notre avis, garder un silence prudent, voire même confesser une ignorance, d'ailleurs très-avouable, que proposer à la légère des explications quelconques. Sans doute, quelques-unes des sculptures, telles que les agneaux avec la croix (voy. pl. 37, fig. VII et pl. 42, fig. I), l'oiseau qui répand son sang sur ses petits (voy. pl. 39, fig. XX), les oiseaux qui boivent dans un vase (voy. pl. 40, fig. VII), sont évidemment symboliques; mais quel sens attribuer au plus grand nombre d'entre elles. Non-seulement il n'est guère permis de soupçonner que

ces images, éparpillées sans ordre, offrent aucune liaison d'idée les unes avec les autres, mais on peut même douter qu'elles aient reçu, en général, dans la pensée des artistes qui les exécutèrent, un sens emblématique bien explicable. On n'y trouve rien de l'expression sobre et précise, si marquée dans les anciennes sculptures de la chaire, précédemment décrites. Le caprice des formes, l'indétermination des sujets leur assignent surtout un rôle décoratif. Tout ce qu'on pourrait dire, est qu'elles portent la trace lointaine et confuse de l'enseignement des Bestiaires[1].

Bases. — Chaque pilier porte sur une base qui épouse toutes les sinuosités du parement. Elle est de l'espèce dite *attique*, fort en usage dans les monuments romains; mais son profil présente à Saint-Ambroise, ainsi qu'on peut le reconnaître sur la planche 44, un caractère bien différent de celui qu'on observe dans les édifices de l'antiquité. La saillie du boudin supérieur est à peu près égale à celle du socle; la moulure en forme de gorge de poulie, qui sépare les deux boudins, offre beaucoup de hauteur avec une faible concavité; les deux filets extrêmes de cette moulure viennent également en avant. Ainsi modifiée dans son profil, la base attique prend une forme molle et pesante, qui, du reste, s'accorde assez bien avec le galbe alourdi des chapiteaux lombards.

Les bases ne sont pas toutes pareilles en hauteur; mais les différences qu'on remarque à cet égard ne peuvent être qu'accidentelles, car les courts piliers des galeries supérieures reposent sur des socles moyennement aussi élevés que ceux des appuis beaucoup plus allongés de l'étage inférieur. Il n'y avait donc pas lieu de distinguer, sur la planche 44, les bases du premier étage de celles du rez-de-chaussée. Les figures I et III se rapportent à des colonnes engagées faisant partie des supports isolés; la figure IV correspond à l'un des petits piliers appliqués contre les murs d'enceinte, et la figure II montre le pied de l'une des colonnettes qui soutiennent la corniche à petites arcatures.

Dans les bases appartenant aux demi-colonnes, le gros boudin du bas est assez souvent pourvu de deux griffes qui protégent les angles vifs de la plinthe et servent à établir une liaison plus complète entre la surface rectangulaire de cette plinthe et les moulures supérieures courbées en demi-cercle. Il n'y a point de griffes dans la dernière travée; elles deviennent plus fréquentes à mesure qu'on s'éloigne du chevet pour se rapprocher des portes. Ces amortissements sont très-simples dans tout l'intérieur

[1] Telle est l'opinion du R. P. Cahier, derrière laquelle je suis bien aise de pouvoir m'abriter.

de la basilique. La surface en est constamment lisse, privée de facettes ou d'ornements sculptés, sauf pour l'une des colonnettes (voy. pl. 44, fig. II), où l'on observe des têtes de bélier.

L'étude des ornements termine ce que nous avions à dire, quant au vaisseau de la basilique, sur le système de construction et la décoration. Avant de nous occuper du narthex, il reste à parler de la coupole et des campaniles.

Coupole. — La coupole de Saint-Ambroise est une des plus belles de l'architecture lombarde. Large, haute et très-ornée, elle abrite dignement le sanctuaire et signale au loin son emplacement. La voûte, à base octogonale, s'élève au-dessus d'un court tambour de même figure, lequel, par quatre de ses faces, repose directement sur les murailles d'enceinte de la dernière travée. Les autres faces sont bâties en encorbellement dans les angles du carré d'appui (voy. pl. 26). Leurs arcs de soutien terminent l'évasement de trompes coniques, au moyen desquelles s'établit, à l'intérieur, la transition du carré à l'octogone. Au dehors, le passage se fait brusquement, à la sortie du toit (voy. pl. 28).

La voûte, pointue au sommet, marque clairement l'usage de l'arc ogival. On observe aussi (voy. la coupe AB de la pl. 26) qu'elle s'amincit, de la naissance au sommet, par deux retraites successives ayant chacune l'épaisseur d'une brique ; mais la particularité suivante mérite surtout de fixer l'attention. Chacun des huit segments de cette voûte, simplement cylindrique à son point de départ, acquiert peu à peu, à mesure qu'il s'élève et s'incline davantage, un bombement transversal de plus en plus prononcé ; si bien que les arêtes tendent à s'effacer et que des sections horizontales, faites à proximité de la naissance, vers le milieu de la hauteur et près du faîte, donneraient : la première, un octogone à côtés rectilignes (voy. la coupe GH sur la pl. 26) ; la seconde, un octogone curviligne ; et la troisième, une courbe sensiblement ovale[1]. Cette variation progressive dans la forme de la surface est parfaitement en rapport avec les conditions à remplir. Il convient en effet que les segments de voûte, dont les parois doivent se raccorder avec celles du tambour, soient cylindriques vers le pied. Plus haut, les matériaux poussent au vide et il importe surtout de les maintenir le mieux possible,

[1] Ces sections ont été relevées par M. G. Landriani, qui a bien voulu m'en donner les dessins. L'ouverture que, sur la coupe AB, l'on voit au sommet de la voûte, fut pratiquée au seizième siècle, lorsque saint Charles Borromée fit décorer la coupole suivant le goût de l'époque. Conformément à l'usage, une lanterne couvrait ce trou. Maintenant, grâce à la restauration, l'état primitif est rétabli.

ce qui motive précisément l'emploi de surfaces à double courbure; car, les joints devenant alors tous convergents, les matériaux se soutiennent les uns les autres dans toutes les directions.

Si, de l'intérieur de la coupole, nous passons à son enveloppe externe (voy. pl. 28), nous observerons d'abord que cette enveloppe, espèce de tour octogone, monte verticalement jusqu'à mi-hauteur de la voûte. Elle est évidée par deux étages superposés d'arcatures, et se termine par un ample et riche couronnement sur lequel repose le pied du toit. Les arcatures basses forment de petites galeries privées de communications l'une avec l'autre, faute de percées dans les piles de séparation. A l'étage supérieur, où, du reste, les arcades sont beaucoup plus élevées, les encoignures contiennent des passages grâce auxquels on circule aisément tout autour de la coupole. Le pavé de cette galerie coïncide exactement avec la naissance de la voûte, en sorte que la partie inférieure du dôme, reconnaissable à son parement incliné, apparaît au dehors, sous les arcades. Le système complet de la couverture se trouve donc manifesté à l'extérieur. Pour éclairer la coupole, on a pratiqué des fenêtres dans sa base, au milieu de chaque face de l'octogone : l'ouverture tournée au levant affecte, par exception, la forme d'une croix.

Les arcatures ne se correspondent pas d'un étage à l'autre. Il faut aussi remarquer qu'elles ne sont pas en nombre égal sur toutes les faces du tambour : on en compte deux de plus, pour chaque étage, aux côtés de l'est et de l'ouest, dont la longueur dépasse notablement celle des six autres. Cette irrégularité tient à ce que la dernière travée, abritée par la coupole, est de 1 mètre environ plus large que longue.

Le motif principal de la corniche de couronnement consiste dans une bande d'arcatures aveugles, soutenues par des consoles et entre-croisées de manière à dessiner des ogives (voy. le dessin à grande échelle sur la pl. 31). En doublant ainsi le nombre ordinaire des arcs, on trouve l'avantage de pouvoir les grandir, tout en donnant plus de vigueur à l'ensemble de la bordure. Grâce à la frise inférieure, le couronnement, au lieu de se lier à la muraille par un contour dentelé, offre une ligne de naissance horizontale, ce qui augmente beaucoup son importance. Dans le haut, une rangée de petites consoles et une assise à dents de scie font valoir, par le contraste des dimensions, la grandeur relative des arcs entre-croisés.

La corniche est complétement exécutée en briques; mais, pour que ses ornements ressortent mieux, leurs reliefs se détachent sur un fond blanc, obtenu par l'applica-

tion d'un enduit de chaux. L'enduit primitif, devenu très-dur, se voyait encore en beaucoup de points lorsque fut commencée la restauration de la coupole.

Les arcades des deux galeries se détachent de même sur des parois blanches, de telle sorte que la décoration entière du tambour est mise en relief, non-seulement par de fortes saillies, mais encore par de vigoureuses oppositions de couleur. Aussi produit-elle beaucoup d'effet, malgré la hauteur considérable où elle se trouve placée. On peut dire qu'elle ne laisserait rien à désirer si, d'une part, les deux rangs d'arcatures se correspondaient mieux, et si, de l'autre, les piles angulaires étaient plus larges : quant à la corniche de couronnement, c'est un des motifs les mieux réussis de l'architecture lombarde.

Nous venons de décrire la coupole telle qu'elle existe aujourd'hui; mais, si on l'examine de près, il est facile d'y observer deux constructions distinctes que la dernière restauration a nettement fait paraître. Des hachures d'intensité différente distinguent ces deux constructions sur les coupes AB et EF de la planche 26. La plus ancienne se compose uniquement d'un tambour octogonal, porté dans les angles par les trompes coniques. Plus tard, on ajouta la voûte, après avoir épaissi la tour primitive par l'application d'une enveloppe extérieure plus élevée, contenant les deux étages de galeries.

L'élargissement des parois du tambour se fit par simple juxtaposition des maçonneries nouvelles contre les anciennes. Cela paraît clairement à la hauteur du premier rang d'arcatures, sur les faces latérales des piles angulaires (voy. la coupe EF de la planche 26), où des sillons verticaux marquent la rencontre des parties ajoutées avec les petits contre-forts de la tour primitive. On pouvait craindre que les trompes coniques, seulement bâties pour servir d'appui à une faible muraille, fussent insuffisantes à soutenir le poids de la voûte. Aussi prit-on la précaution de les soulager par une ceinture d'arcs de décharge qui reportent, sur les angles de l'octogone, la majeure partie des pressions. D'autres arcs pareils, très-solidement construits, furent encastrés dans le parement extérieur, afin d'épargner aux trompes angulaires, et même aux arcs longitudinaux de la nef, le fardeau additionnel provenant de l'élargissement et de l'exhaussement du mur. La ceinture de décharge intérieure, placée immédiatement sous la voûte, entame le haut des fenêtres de l'ancien tambour (voy., sur la planche 26, la coupe AB). On boucha ces fenêtres, dont quelques-unes sont en outre obstruées par les piles de la galerie basse. Enfin, le pignon qui sépare les toitures de la nef de celle du chevet fut démoli devant toute la face orientale du tambour, afin de

bien dégager la coupole de ce côté (la planche 29 montre de profil cette interruption du pignon).

Nous connaissons la date des travaux qui, de la tour octogonale primitive, ont fait la coupole actuelle; car, dans les pièces du procès engagé au treizième siècle entre le chapitre et l'abbaye, procès déjà mentionné à diverses reprises, on lit les paroles suivantes, prononcées par un témoin : *Et tunc quando aptabatur tiburius ecclesiæ, vidi...* Or la forme ogivale de la voûte, l'entre-croisement des arcs de la corniche et la richesse du couronnement caractérisent, sans équivoque possible, la période finale du style lombard; en sorte que la désignation, d'ailleurs fort explicite du texte précédent, ne peut se rapporter qu'à la transformation de la coupole. Elle en fixe l'époque au temps de la reconstruction partielle des grandes voûtes, c'est-à-dire aux environs de l'année 1200.

On fut alors obligé, malgré les précautions prises pour soulager les arcs inférieurs de la surcharge considérable qui leur était imposée, de les soutenir par des renforts ou même de les boucher. Le fait est positivement attesté par le procès du treizième siècle, et nous l'avons déjà signalé à la page 81 de la deuxième partie. Ces ouvrages de consolidation (marqués par une teinte pâle sur la planche 27) viennent seulement de disparaître. Quoique la coupole fût ogivale, il fallut, pour résister aux poussées, l'entourer, dès le principe, d'une armature de serrage. L'ancienne ceinture se composait de poutres en bois, disposées contre l'extrados, immédiatement au-dessus de la galerie supérieure[1]. Plus tard, on y substitua des chaînages en fer qui subsistent encore.

Le tambour primitif était incapable de porter une voûte, ses murailles n'ayant reçu que $0^m,57$ d'épaisseur pour un écartement d'au moins $11^m,40$. Cette tour, probablement peu élevée, se terminait donc par une simple toiture en charpente, ainsi que nous l'avons indiqué sur la planche 29.

Les piliers qui la soutiennent sont, du reste, exactement pareils aux autres supports de la nef; si bien qu'on pourrait croire, d'après le plan, que, dans l'origine, la quatrième travée fût, comme les précédentes, abritée par une voûte d'arête. La tour octogonale, couverte en charpente, serait alors un intermédiaire entre ce premier état, créé au neuvième siècle, et la disposition finale réalisée vers l'année 1200. Mais un

[1] Ces poutres mesuraient $0^m,20$ de largeur sur $0^m,25$ de hauteur. Leur section n'est pas figurée sur la coupe AB de la planche 26, parce que, à l'époque où fut gravée cette planche, j'ignorais l'existence de l'armature. M. G. Landriani me l'a fait connaître depuis.

détail de structure assez important vient à l'encontre de cette supposition. On observe que, dans les trois premières travées, les arcs doubleaux et formerets n'ont qu'une seule archivolte, tandis que, dans la quatrième, ils en possèdent deux. Or la disposition exceptionnelle des arcs de soutien implique, suivant toute apparence, une forme spéciale pour la construction supérieure; et comme cette forme spéciale se montre en effet dans la tour octogonale, on ne peut guère considérer celle-ci comme une adjonction postérieure.

Cependant il n'était pas besoin de renforcer, dès le principe, les grands arcs de la quatrième travée; car les murs fort minces du tambour primitif sont loin d'occuper toute la surface préparée pour les recevoir : cette surface ne fut complétement utilisée que beaucoup plus tard, lorsque l'érection de la voûte obligea d'épaissir les murailles d'appui. Si la précaution prise d'abord n'eut pas de raison d'être immédiate, cela pourrait tenir à ce que les premiers architectes, ayant projeté de bâtir une coupole, abandonnèrent, en cours d'exécution, le dessein de la voûter. Ainsi s'expliquerait assez bien l'existence de cette tour couverte par un toit, si singulière dans une église où d'ailleurs il n'existe que des voûtes. Ce serait un essai, une ébauche de coupole qui, par sa timidité même, fournirait une présomption de plus en faveur de l'ancienneté de Saint-Ambroise.

Campaniles. — La façade de Saint-Ambroise est comprise entre deux clochers d'époque et de forme différentes (voy. pl. 27 et 30). Celui de droite, appelé vieux campanile, consiste en une tour carrée, isolée de la basilique et disposée que ue peu obliquement par rapport à cet édifice. Le vieux campanile appartenait à l'abbaye. Il se terminait jadis, d'après une ancienne image, copiée par Puricelli et reproduite dans l'ouvrage de Ferrario, par une flèche conique, flanquée de quatre tourelles[1] : mais à la longue, le balancement des cloches amena de telles lézardes qu'il fallut raser le sommet, boucher la plupart des fenêtres[2] et consolider les murs avec force barres de fer. Aussi, l'aspect de cette tour est-il à présent des plus misérables. Sans connaître la date du vieux campanile, on peut le regarder comme plus ancien que l'église, à cause surtout de son isolement[3]. La chapelle adossée contre sa paroi orientale est de construction lombarde. Elle sert maintenant de passage.

[1] Ferrario, *Mon. di S. Ambr.* Voy. la planche 4 de cet ouvrage.

[2] Les fenêtres, marquées sur la planche 30, sont rétablies d'après l'ancien dessin.

[3] Un diplôme de 765 (voy. Fumagalli, *Codice diplomatico Sant' Ambrosiano*, ou Troya, *Codice diplomatico longo-*

Le clocher de gauche, ou nouveau campanile, était la propriété du chapitre qui, avant son érection, n'avait, pour faire ses sonneries, qu'une petite cloche installée dans le cloître de la Collégiale. Encore cette clochette offusquait-elle les moines et leur déplut-elle si fort qu'ils vinrent un jour la briser[1]. Mais l'archevêque de Milan, protecteur habituel des chanoines, répara largement et l'insulte et le dommage, car Anselme V fit bâtir pour le chapitre, à partir de 1128[2], la haute et robuste tour que nous allons décrire.

Ce campanile offre les dipositions ordinaires des clochers de la période lombarde. Il se compose d'une succession d'étages, à peu près de même hauteur, séparés les uns des autres par des corniches à petites arcatures. Les coins sont renforcés par de larges bandes saillantes qui se prolongent depuis le soubassement jusqu'au faîte. Des colonnettes engagées divisent en trois parties égales les intervalles compris entre ces bandes : elles se raccordent avec les arcatures des corniches et se superposent d'un étage à l'autre. La lumière pénètre à l'intérieur par de longues et étroites fenêtres qui mériteraient plutôt le nom de meurtrières; on en compte, sur chaque face, une par étage. A part les parois du soubassement et celles des encoignures, que l'on construisit en pierre, toutes les maçonneries de parement furent exécutées en brique.

Le nouveau campanile n'a pas conservé, mieux que l'ancien, sa hauteur primitive. Un gouverneur espagnol en fit, au seizième siècle, raser le sommet, sous prétexte qu'une tour si solide et si élevée menaçait le Château, situé dans le voisinage[3]. Cette mutilation, de fâcheuse mémoire, subsiste encore dans sa brutalité première : le campanile, au lieu d'avoir, comme autrefois, cinq ou six étages au-dessus du socle, n'en possède que quatre avec l'amorce du cinquième.

Quoique bâti après coup, ce clocher s'unit étroitement avec la basilique, dont l'enceinte fut démolie pour lui faire place (voy. pl. 27 et 29). On installa dans l'intérieur un escalier spacieux, plus tard détruit, qui conduisait aux galeries hautes et dont les portes d'accès apparaissent sur la planche 29. Disons à ce propos que l'escalier actuel se trouve près du même campanile, en dehors des anciennes constructions. Quant à l'escalier primitif, on ignore où il était situé. Peut-être occupait-il une partie de l'emplacement affecté plus tard au nouveau campanile. Peut-être l'avait-on logé dans le

bardo) mentionne la donation d'un terrain contigu à l'église de Saint-Ambroise, et situé « *in loco ubi turriglas nominatur.* » Peut-être l'une des tours, que semble indiquer cette désignation, servit-elle plus tard de clocher.

[1] Giulini, vol. III, p. 128.

[2] Giulini, vol. III, p. 182.

[3] Cassina, *Fabbriche più cospicue di Milano.*

vieux clocher, ou encore dans l'intervalle compris entre cette tour et le mur de l'église.

Nous ne pourrions guère, avant de passer à un autre sujet, ne pas mentionner le curieux bas-relief qui, dans le nouveau campanile, orne le linteau de la porte inférieure[1]. Cette sculpture représente des enfants nus cueillant des grappes sur des ceps de vigne. Beaucoup d'auteurs sont d'avis qu'elle figure une scène des bacchanales; mais ni l'action, ni le style ne s'opposent à ce qu'on lui donne une interprétation chrétienne.

NARTHEX

Rappelons d'abord que le narthex fut construit d'une seule pièce avec les nefs. La liaison des maçonneries l'indique clairement. Si les anciens pavés, maintenant rétablis, ne sont pas au même niveau de part et d'autre du mur de séparation (voy. pl. 29), cela peut s'expliquer de la manière suivante. Le pavé intérieur exhaussé d'environ $0^{m},33$ au-dessus du dallage primitif (voy. pl. 45), fut refait à partir du fond de l'église, point de départ de la reconstruction des nefs. Peut-être fut-il posé au ras du sol qui avoisinait cette partie de l'édifice. Peut-être fut-il maintenu quelque peu au-dessous. Quoi qu'il en soit, le pavé en question se trouva sans doute inférieur au terrain qu'on rencontra plus tard en avant de la façade; et, comme le narthex, construction très-largement ouverte, ne pouvait pas s'implanter en contre-bas du sol, sous peine de verser dans l'église les eaux pluviales, il aura fallu, pour ce simple motif, établir une dénivellation du dedans au dehors.

Le narthex est franchement extérieur, car la muraille de clôture, où sont percées les portes et les fenêtres de la basilique, le sépare complétement de celle-ci. C'est donc un porche plutôt qu'un vestibule. Il se compose de deux portiques superposés, ayant chacun cinq arcades. Celui du rez-de-chaussée s'arrête horizontalement à la hauteur des bas-côtés; mais le portique du premier étage, qui fait communiquer ensemble les galeries supérieures de l'église, suit la double pente du toit. Dans chaque galerie, les arcades s'appuient sur quatre piliers isolés et sur deux autres supports, appliqués contre les murs de l'enceinte latérale. Six piliers, engagés dans le mur de fond, correspondent aux soutiens de la façade.

[1] Giulini et Ferrario donnent les dessins de ce bas-relief.

Les cinq compartiments du portique inférieur sont couverts par des voûtes d'arête surhaussées, pourvues de nervures croisées rectangulaires. Au second étage, on trouve quatre voûtes d'arête privées de nervures et une voûte en berceau. Cette dernière, installée sur la travée centrale et dirigée normalement à la façade, épargne aux piliers du milieu des poussées obliques qu'ils seraient incapables de soutenir. On eut bien fait, la hauteur étant suffisante, d'en établir de pareilles sur les autres travées, notamment sur la seconde et la quatrième, car tous les supports isolés de l'étage supérieur sont trop faibles pour recevoir des voûtes d'arête. Aussi fallut-il, après avoir scellé des tirants, ajouter plus tard des éperons contre les piliers et bâtir des arcs de renfort sous les anciens arcs doubleaux. Ces étais en maçonnerie ont pu, sans péril, disparaître lors de la dernière restauration, mais les barres de fer sont restées : si on les enlevait, le portique supérieur s'écroulerait immédiatement.

Il est à remarquer que les subdivisions extrêmes du narthex ne concordent point avec celles de la basilique, par la raison que la largeur totale fut partagée, dans le porche, en cinq parties, et dans le vaisseau intérieur, en quatre, dont une pour chaque bas-côté et deux pour la nef principale (voy. pl. 28). La division par quarts était, pour les nefs, une conséquence obligée du système d'établissement des voûtes. On ne pouvait l'étendre au narthex qu'à la condition d'y placer un pilier dans l'axe, juste au-devant de la maîtresse porte, ce qui n'est point admissible. D'un autre côté, pour obtenir, avec cinq compartiments dans le porche, une exacte correspondance entre les divisions du dehors et celles du dedans, il aurait fallu resserrer beaucoup les trois arcades du milieu, de manière à les faire tenir dans la largeur de la grande nef. Mais alors ces arcades, déjà plus étroites que celles des extrémités, et surtout que celles des longs côtés de l'atrium, seraient devenues par trop maigres, au grand dommage du caractère monumental de la façade; si bien que, pour corriger le défaut de concordance, les constructeurs seraient tombés dans une autre faute, beaucoup plus grave. La solution qu'ils ont choisie paraît, en somme, la meilleure.

Au reste, l'imperfection de l'agencement ne se trahit guère que par les positions irrégulières des ouvertures postérieures, qui ne peuvent évidemment, celles du milieu excepté, s'ajuster avec symétrie à la fois dans les travées du porche et dans les nefs de l'église. Ce défaut, très-sensible sur le dessin de la planche 30, d'autant plus que la régularité fut en général conservée pour l'intérieur, aux dépens de la façade, est fort atténué, dans la réalité, par les effets de perspective.

Ce n'est pas sans un juste motif qu'on évida très-largement ce narthex extérieur,

couvrant toute la face de l'église. Comme la nef principale n'avait point de jours sur les longs côtés, il fallait au moins la bien éclairer à ses extrémités, et, par suite, masquer le moins possible, par des ouvrages en maçonnerie, le mur antérieur de la basilique. Cette convenance fut parfaitement observée. En effet, le portique supérieur se relève assez pour que les trois arcades du milieu dépassent en hauteur les arcs doubleaux de la nef principale; ce qui ouvre à la lumière un spacieux passage jusqu'aux fenêtres pratiquées dans le fond de la galerie. Ces fenêtres ont d'ailleurs reçu, tant en largeur qu'en élévation, tout le développement qu'on pouvait leur donner. Au rez-de-chaussée, grâce aux cinq arcades, l'accès des portes offre toute l'ampleur désirable.

Non-seulement la disposition générale du porche est excellente, pratiquement parlant, c'est-à-dire en vue des exigences d'utilité, mais elle se recommande encore par de remarquables qualités de forme. La façade conserve un caractère d'unité qui manque dans les églises où le porche, adossé contre le bâtiment des nefs, ne garnit qu'une partie de la hauteur. Il est vrai que, par compensation, l'édifice principal disparaît ici derrière la construction secondaire; mais on peut le rendre sensible, quoique caché, et le faire deviner ainsi d'une façon très-suffisante. A Saint-Ambroise, la silhouette de la façade exprime bien le profil transversal de la basilique. Les deux portiques du narthex répondent aux galeries superposées des collatéraux. La disposition des portes et celle des grandes ouvertures, pratiquées au fond du portique supérieur, indiquent la distribution interne et l'importance relative des nefs. On se trouve donc assez complétement renseigné. En même temps le porche, tout en se liant d'une manière très-intime avec la basilique, conserve une physionomie spéciale qui exprime bien sa destination. On voit de suite, par les deux portiques étendus le long de la façade, qu'il sert de transition entre le parvis et l'église.

La galerie inférieure est plus robuste que celle d'en haut. Les piliers, plus massifs, se terminent en avant par de vigoureux pilastres, prolongés jusqu'au sommet de l'étage. A ces membres saillants, jouant le rôle de contre-forts, succèdent de minces et longues colonnettes qui vont se raccorder avec la corniche rampante. L'importance attribuée aux lignes verticales donne de l'élancement à la façade. La solidité inégale, marquée dans les deux portiques, lui procure de la fermeté dans une très-juste mesure. Enfin, malgré les vides considérables qui s'y trouvent pratiqués, cette façade conserve assez de surfaces pleines, grâce aux cloisons bâties sur les deux rangs d'arcades.

Voici pour les principales dispositions. Si l'on entre un peu plus dans les détails, on est frappé du goût dont les constructeurs d'une époque, réputée barbare, ont souvent fait preuve. Le parti adopté pour les corniches en offre un remarquable exemple. La corniche du portique inférieur, simple bandeau de délimitation entre deux étages, est très-habilement sacrifiée à celle d'en haut qui couronne tout l'édifice. Non-seulement elle est moins large, moins importante, mais encore elle s'interrompt à chaque pilier, tandis que la plus élevée court sans interruption d'un bout à l'autre de la façade.

Il faut dire que la présence de l'atrium, bâti après coup, contribue sensiblement au bon effet du porche. Les portiques de cet atrium masquent, au rez-de-chaussée, les deux compartiments extrêmes du front de l'église : à l'étage supérieur, ils les cachent en grande partie. La surface découverte se trouve ainsi notablement resserrée, ce qui empêche la façade de paraître basse pour sa largeur. Il est même fort heureux que la première et la dernière ouverture de la galerie haute soient obstruées, sur plus de moitié de leur élévation, par les toitures du cloître; car, en supposant l'édifice entièrement dégagé, ces baies, courtes et larges, superposées à des arcades beaucoup plus sveltes, nuiraient à l'harmonieux rapport de proportions qu'on observe, dans la région centrale, entre les ouvertures des deux étages.

Mais de telles critiques offrent peu d'importance, puisqu'elles ne s'adressent point à l'état définitif de la façade, le seul, après tout, qui doive nous intéresser. Cette façade, dont nous venons d'apprécier la valeur artistique, mérite aussi l'attention par son originalité. On n'en trouve point de pareille chez les autres églises de style lombard, où le porche, quand il exista, ne fut jamais qu'une construction basse et accessoire, si fragile et si peu liée à l'édifice qu'elle a très-souvent disparu. C'est plutôt dans les monuments antérieurs, premières basiliques chrétiennes ou églises byzantines, qu'on rencontre des narthex ayant avec celui de Saint-Ambroise certaines analogies de disposition [1]; en sorte que le porche de la basilique ambroisienne, loin de marquer une tentative dans une voie nouvelle, se présenterait comme une tardive manifestation des usages du passé. Il ne se rattache d'ailleurs à ces narthex primitifs que par le fait très-général de sa distribution en deux portiques superposés, appliqués contre le front de l'église; car les pentes du portique supérieur, qui permettent au porche d'épouser la forme de la façade, et les vastes baies qui donnent à

[1] Cette forme de vestibule revint en usage à l'époque de la Renaissance, comme le montre surtout l'exemple du narthex de Sainte-Marie-Majeure, à Rome.

ce portique, comme à celui du rez-de-chaussée, le rôle d'une galerie extérieure, sont des dispositions originales dont il faut laisser le mérite aux architectes de Saint-Ambroise.

Grâce aux détails dans lesquels nous sommes entrés touchant la structure, l'appareil et la décoration du bâtiment des nefs, il ne reste plus maintenant, si nous voulons ne pas nous répéter, que peu de chose à dire sur le narthex. Les piliers de l'étage inférieur (voy. pl. 27) s'adaptent parfaitement, par les saillies de leur contour, aux retombées des arcs qu'ils soutiennent. Dans la galerie haute, les supports, moins robustes, sont aussi plus simples de section. Nous avons déjà signalé leur insuffisance à résister aux poussées des voûtes. Peut-être le portique supérieur ne fut-il abrité, dans le principe, que par une toiture en charpente : la fragilité de ses appuis s'expliquerait alors d'une manière raisonnable.

La corniche horizontale qui termine la galerie basse est pareille à celle des portiques de l'atrium. Elle le cède en richesse et en fermeté à la corniche rampante couronnant la façade (voy. ces deux corniches sur la planche 31). En faisant alterner, dans les archivoltes des petits arcs, les briques rouges ordinaires avec des briques couvertes d'un enduit de chaux, on a mis plus nettement en relief ces élégantes arcatures, motif principal des corniches de Saint-Ambroise.

Les chapiteaux des deux portiques offrent une preuve frappante de ce fait, précédemment signalé, que les ornements furent traités avec d'autant plus de richesse et une expression d'autant plus significative qu'ils se trouvaient mieux à portée de la vue. La galerie inférieure du porche est assurément, de toutes les parties de la basilique, celle dont les sculptures sont à la meilleure place pour être regardées. Aussi, taillées pour la plupart dans des blocs de marbre, furent-elles exécutées avec des soins particuliers. On y observe beaucoup de figures et peu de feuillages (voy. pl. 40). Les feuillages abondent, au contraire, dans la galerie haute, où les figures, très-peu nombreuses, n'apparaissent que du côté de la façade (voy. pl. 30 et 41). Plusieurs des chapiteaux de cette galerie se font remarquer par leur caractère byzantin très-prononcé (voy., sur la planche 41, les figures X et XII). Les ornements du chapiteau X sont même refouillés en dessous, de manière à se détacher complétement, sauf quelques attaches nécessaires, du bloc qu'ils tapissent. Le chapiteau XVIII offre de curieux évidements d'une autre espèce : il porte des anneaux en pierre, susceptibles de se mouvoir autour des embrasses qui les retiennent. De telles recherches d'exécution manifestent clairement l'influence considérable exercée par l'art du Bas-Empire

sur celui de la Lombardie. Cependant le chapiteau XVII témoigne d'une imitation assez fidèle, quoique grossière, des formes antiques; mais il provient sans doute de quelque construction plus ancienne.

Pour mieux décorer le portail, on couvrit aussi de sculptures les archivoltes de l'arcade centrale du rez-de-chaussée et celles des cinq arcades du premier étage. La planche 42 représente les plus intéressantes de ces bordures, remarquables par l'élégance de leurs ornements. L'une d'elles (voy. fig. XXI) reproduit le motif principal des archivoltes du ciborium.

Quelques sculptures apparaissent sur les montants des piliers. On en voit sur la façade (voy. pl. 30) et, de chaque côté de la porte principale, sur les parois des piliers engagés. Ce sont de grandes croix, ou des files d'animaux plus ou moins fantastiques. Ainsi, l'on trouve déjà à Saint-Ambroise le germe de cette exubérance d'images sculptées qui forme l'un des caractères les plus saillants des églises lombardes postérieures.

Un autre système de décoration, très en vogue par la suite, et dont le début se montre à Saint-Ambroise, est celui qu'on obtint par l'application de majoliques contre les façades. Trois de ces majoliques ornaient, au premier étage, l'archivolte extérieure de la grande arcature centrale.

Contrairement à l'usage adopté plus tard, la croix placée au sommet de la façade ne perce point à jour la muraille. Au milieu de cette croix se trouve, inscrit dans un cercle, le monogramme du Christ accompagné des lettres α et ω.

Parmi les bases, les unes sont pourvues de griffes et les autres n'en ont pas. Quelques-unes des griffes, sculptées en forme de têtes, s'éloignent de la simplicité primitive (voy. pl. 44, fig. VII).

Portes. — Avant de laisser le narthex, pour nous occuper de l'atrium, il faut encore parler des portes situées au fond du portique inférieur. Les deux entrées latérales sont extrêmement simples. On n'y observe pas d'ébrasements, ni même de montants. Un linteau sculpté composait toute leur décoration. Celui de la porte de droite, qui se trouvait fort mutilé (voy. pl. 40, fig. IX), vient d'être rétabli dans l'état ancien. Comme, du côté gauche, il ne restait plus rien du linteau primitif, on a cru bien faire, en le restituant, d'y sculpter des figures quelconques, imitant le mieux possible celles de l'époque lombarde.

La porte principale offre au contraire beaucoup de richesse dans sa décoration. Les

quatre archivoltes, le linteau, les montants et les deux demi-colonnes des ébrasements sont couverts de sculptures très-fines et très-soignées. Les ornements consistent en feuillages ou entre-lacs régulièrement disposés. Quelques figures apparaissent cependant sur le linteau et sur l'archivolte intérieure : ce sont l'agneau portant la croix, avec un nimbe crucifère derrière la tête, les symboles des quatre évangélistes et plusieurs oiseaux becquetant des grappes.

Cette porte, si différente des deux autres, semble refaite avec des morceaux de provenance étrangère. Les trois dalles qui composent chaque montant ne présentent pas les mêmes ornements : celle du sommet, brusquement coupée sous le linteau, fut prise dans une dalle plus grande que l'on rogna pour compléter exactement le jambage. On voit, en outre, des pièces de raccord au pied de l'archivolte intérieure ainsi qu'au bas du cordon circulaire de gauche. Le bloc allongé, qui forme presque en entier ce cordon, fut retourné bout pour bout lors de sa mise en place, car le nom du sculpteur auquel sont dus les gracieux entre-lacs qui le tapissent, ADAM MAGISTER, se lit à l'envers à l'extrémité supérieure. A ces témoignages matériels d'une reconstruction s'en ajoutent d'autres, fondés sur le caractère des sculptures. Quelques-unes, celles des montants, paraissent antérieures à la basilique lombarde, tandis que le plus grand nombre porte clairement le cachet d'un art plus avancé.

Le style de ces dernières donne à penser que la maîtresse porte ne reçut sa forme actuelle qu'au onzième siècle ou même au douzième. Sans doute elle était d'abord semblable aux deux portes latérales, c'est-à-dire extrêmement simple; et cette pauvreté d'aspect aura plus tard motivé son changement.

On ne peut guère parler de cette porte sans dire un mot de ses vantaux en cyprès, couverts de sculptures. L'opinion populaire est qu'ils remontent à la fondation de la basilique primitive, et que saint Ambroise les ferma devant l'empereur Théodose pour lui défendre l'accès de l'église après le sac de Thessalonique[1]. Cette croyance valut aux portes une grande renommée; mais elle devint par cela même funeste à leur conservation, car les visiteurs en arrachaient pieusement des parcelles, tant et si bien que les parements se trouvèrent, à la longue, dans un état de complète mutilation. Le chapitre les fit restaurer au siècle dernier, et, depuis cette remise à neuf, un grillage les protége.

[1] Les historiens milanais les plus éclairés n'admettent pas que saint Ambroise ait usé d'un procédé si brutal. Cette histoire de portes fermées qu'on lit partout ne se trouve pas dans les écrits des contemporains. Sans doute, une métaphore prise à la lettre aura fait croire à la réalité de l'événement. — Ferrario, *Mon. di S. Ambr.*, p. 12 et 13.

Il reste des anciens bois sculptés deux morceaux intacts, situés contre la face postérieure, en haut de chaque ventail. Ces débris ne sauraient passer pour des ouvrages du quatrième siècle. Leurs ornements paraissent contemporains des sculptures les plus récentes de l'encadrement en marbre, de telle sorte qu'aucune partie de la porte ne remonterait même au neuvième siècle. Cependant les deux fermoirs en bronze pourraient, par exception, dater d'une époque aussi reculée. L'un d'eux est représenté sur la planche 35 (voy. fig. V). Ces ouvrages, d'une forme assez rude, ne laissent pas que d'être ciselés avec finesse. Les têtes de lion, tenant des anneaux entre les dents, ressemblent, sauf les anneaux, à celles d'un chapiteau de l'atrium (voy. pl. 43, fig. VI). Sur le pourtour des plaques sont gravés des caractères romains dont, jusqu'à présent, personne n'a expliqué le sens.

ATRIUM

Nous avons vu, au commencement de notre étude sur Saint-Ambroise, que l'atrium fut bâti contre le narthex, alors que cet édifice était déjà complétement terminé. Plusieurs particularités de la structure, et notamment le prolongement, sous les combles du cloître, de la corniche inférieure du narthex (voy. pl. 30), ne laissent aucun doute à ce sujet.

L'atrium se compose de trois portiques voûtés, ouverts par des arcades sur une cour intérieure et fermés en dehors par des murs pleins (voy. pl. 26, 29 et 30). C'est un promenoir couvert, dont la galerie basse du porche complète le circuit. L'axe longitudinal de ce péristyle ne coïncide point avec celui de la basilique : il s'incline légèrement à droite. Le pavé s'abaisse, en pente régulière, à partir du front de l'église, de manière que les eaux pluviales s'écoulent à l'extérieur; mais, depuis longtemps, cette disposition a cessé de remplir son but, car le terrain s'est beaucoup exhaussé autour de l'atrium. La porte est maintenant enterrée sur une hauteur d'environ $1^{m},10$, comme l'indique, sur la planche 29, un trait interrompu marquant le niveau actuel du sol. Des marches, au nombre de sept, rachètent la dénivellation.

La cour intérieure, fort allongée par rapport à sa largeur, mesure en moyenne $14^{m},20$ sur $36^{m},45$. Trois arcades s'ouvrent à chaque bout, tandis qu'il y en a six dans la longueur. Ces dernières sont, en raison des dimensions de la cour, plus spacieuses que celles des petits côtés; leur ouverture varie entre $5^{m},05$ et $5^{m},20$. Les piliers sont pareils à ceux qui subdivisent la troisième travée de la grande nef : trois

colonnes engagées soutiennent les arcs, tandis qu'un pilastre extérieur joue le rôle de contre-fort. Ces appuis méritent le reproche, déjà fait aux petits piliers de la basilique, de ne point s'adapter exactement aux retombées des arcs et des voûtes; mais ils gagnent à ce défaut d'être moins morcelés, et, par suite, de paraître plus simples et plus fermes. Les supports engagés qui leur correspondent sur les parois de l'enceinte sont rigoureusement découpés comme la construction qu'ils soutiennent. Des contre-forts à section rectangulaire les contre-butent à l'extérieur.

La disposition des arcades est la même que dans les nefs (voy. pl. 29). Encadrées par une double archivolte, elles se trouvent séparées l'une de l'autre, au-dessus des piliers, par de fines colonnettes engagées qui se raccordent avec la corniche de couronnement (voy. le dessin de cette corniche sur la planche 31). L'archivolte extérieure s'amincit graduellement, depuis la clef jusqu'aux naissances, de manière à n'occuper, au-dessus du pilastre d'appui, que l'espace disponible de chaque côté du socle de la colonnette. Le même rétrécissement s'observe, du reste, à l'intérieur de l'église, non-seulement aux deux étages d'arcades, mais encore aux arcs formerets des grandes et des petites voûtes. Nous avions omis de mentionner cette particularité dans la description de l'appareil.

Il n'est pas douteux, d'après la forme des soutiens, que les portiques de l'atrium n'aient été destinés à recevoir des voûtes d'arête. Cependant leurs piliers sont bien maigres pour résister aux poussées, à ce point que des liens en fer ou en bois paraissent nécessaires à la stabilité. L'usage de ce genre de liens, si fréquemment employés en Italie, pourrait donc remonter à une époque très-reculée.

Il ne reste plus, des anciennes voûtes d'arête, que celles du portique antérieur : on y observe la double courbure et le surhaussement habituels[1]. Sur les longs côtés les voûtes d'arête furent presque entièrement rebâties. L'examen de la construction actuelle montre qu'il ne subsiste de l'ancienne couverture voûtée que des amorces irrégulières, retenues par l'adhérence du mortier, d'une part, contre les murs d'enceinte, et de l'autre, contre le contour des arcades. Toute la zone moyenne occupant l'intervalle des arrachements fut refaite à neuf, y compris les parties supérieures des arcs doubleaux[2]. La nature même de cette restauration en explique le motif. Faute

[1] La section représentée sur la planche 28 n'est point exacte, quant à la forme de la voûte. Il en est de même pour les deux sections de la planche 30.

[2] Ces parties supérieures des arcs doubleaux sont exécutées en briques d'une autre qualité que celles existant au-dessous des reins. On n'y observe pas, comme dans les arcs doubleaux du portique antérieur, de claveaux en pierre intercalés parmi les briques.

de précautions suffisantes contre l'effet des poussées, il se produisit en haut des supports une augmentation de l'écartement qui détermina la dislocation des arcs doubleaux et des voûtes. Les arcades, moins résistantes que le mur d'enceinte, furent alors déviées de leur aplomb; mais on les redressa sans doute, lorsqu'on reconstruisit la couverture maçonnée, puisqu'elles n'offrent maintenant aucune inclinaison.

La toiture en charpente éprouva aussi des modifications. Elle était d'abord à deux égouts sur les trois galeries, car les murailles de clôture portent une corniche de même forme et de même niveau que celle de la cour intérieure. Ce toit à double pente fut remplacé, sur les longs côtés, par un appentis incliné vers la cour et soutenu par un exhaussement du mur d'enceinte. On ne conserva le comble à deux égouts que sur le portique antérieur, dont les voûtes n'avaient pas eu besoin d'être rebâties[1].

Les divers changements apportés à la couverture du cloître furent exécutés, vers 1631, par les soins du cardinal Frédéric Borromée qui, non content de remédier, par des travaux de consolidation, à l'état de délabrement où se trouvait l'atrium, voulut encore lui rendre toute sa beauté première en faisant réparer les chapiteaux. Chose extraordinaire pour l'époque, l'architecte Ricchino s'efforça de conserver aux nouvelles sculptures le même caractère qu'aux anciennes; mais ce fut une vaine tentative, car les artistes d'alors ne comprenaient rien à l'art du moyen âge. Aussi leurs ouvrages, assez nombreux dans la galerie septentrionale, offrent-ils une étrange association de lombard et de *rococo*, mélange bizarre qui fait penser à ces gravures du siècle dernier où les sculptures du moyen âge sont travesties à la mode du jour.

Les chapiteaux anciens se rapprochent beaucoup, par le style des ornements, de ceux de la basilique et du porche. Cependant on y remarque plus de liberté dans les formes et de facilité dans l'exécution. Le tailloir manque presque toujours, ce qui réduit notablement la hauteur et soulage le pilier d'une large moulure dont le galbe alourdi ferait contraste avec l'élégante silhouette des arcades. Les figures I à IV de la planche 42 donnent la représentation complète des chapiteaux d'un pilier. D'autres chapiteaux de supports isolés sont reproduits par les figures V à IX de la planche 43. Ces divers exemples montrent que les images d'animaux fantastiques sont assez nom-

[1] Quoique la restauration actuelle n'ait pas encore fait disparaître les appentis des longs portiques du nord et du midi, j'ai rétabli, sur les dessins des planches 29 et 30, les toitures à double pente qui abritaient primitivement ces deux portiques.

breuses : quelques-unes furent même plusieurs fois répétées. Ainsi, le griffon de la figure V se voit en haut de trois pilastres, et les bêtes à deux pattes, dont le corps finit par une longue queue (voy. fig. III), décorent deux chapiteaux. Mentionnons encore le monstre de la figure VII, intéressant par le souvenir païen qu'il rappelle. Les feuillages, remarquables par l'originalité et la variété de leurs dispositions, sont parfois dessinés avec beaucoup de goût (voy. les figures IV et VI). On sent que les artistes ne se trouvaient plus embarrassés pour traiter des sujets de leur composition et qu'ils n'imitaient d'anciens types qu'autant qu'ils le voulaient bien. Pour juger des progrès accomplis par rapport aux sculptures de l'église, il suffit de comparer le chapiteau central de la figure II (voy. pl. 42) avec le dernier chapiteau à droite de la figure IX (voy. pl. 38). Les ornements sont semblables; mais, tandis qu'ils s'étalent confusément sur le chapiteau de la basilique, on les trouve distribués sur celui de l'atrium avec une convenance et un ordre parfaits.

Les chapiteaux des supports appliqués contre les murs d'enceinte sont d'un style moins uniforme et d'un dessin moins original que ceux des piliers isolés. Les plus intéressants surmontent les colonnes engagées. Parmi ces derniers, l'on remarque deux chapiteaux corinthiens d'origine romaine et deux autres, du même type, semblables au chapiteau du narthex représenté par la figure XVII de la planche 41. Ceux que nous avons reproduits sur la planche 43 (voy. les figures X, XI, XII) paraissent, au contraire, moins anciens que la généralité des sculptures du cloître. Il semble qu'on les ait ajoutés plus tard, d'autant mieux que deux de ces chapiteaux (voy. fig. XI et XII) sont précisément situés de part et d'autre de la porte d'entrée qui, elle aussi, offre l'apparence d'une adjonction postérieure. Ces ouvrages, délicatement travaillés, marquent un art plus avancé. Peut-être datent-ils de l'époque où la maîtresse porte de la basilique reçut sa forme actuelle; ce qui conduirait à les rattacher à un ensemble de travaux décoratifs, exécutés après coup pour embellir l'accès de l'église. Certes, on ne pouvait mieux faire, dans ce but, que d'orner les portes principales de ces beaux ébrasements à retraites successives, dont les progrès de l'architecture avaient amené l'usage.

Les bases, pourvues de griffes, présentent toutes le profil ordinaire, excepté l'une d'elles, représentée par la figure X de la planche 44, qui dérive de la base corinthienne à double *scotie* et ne diffère de ce type que par la substitution, entre les deux gorges de poulie, d'un tore à la place de deux baguettes. Cet exemple d'une base à trois tores était le seul que nous eussions observé, chez les monuments de style lombard, avant

la découverte d'un socle pareil, récemment faite à Milan parmi les débris de l'église d'Aurona.

Une deuxième porte, établie sur le côté gauche, à l'extrémité du portique antérieur, facilite l'accès de l'atrium ; nous ne l'avons pas figurée sur nos dessins, parce qu'elle est de construction moderne..

Les contre-forts de la façade, au lieu de monter verticalement, comme ceux des faces latérales, jusqu'au sommet de la muraille, sont réunis par des voûtes en berceau au-dessus desquelles passe la corniche à petites arcatures. Il résulte de cette disposition que le front du parvis se trouve évidé par cinq vastes niches, dont les formes simples et robustes impriment au portail, par lequel s'annonce tout le monument, le caractère grandiose qui convient à l'importance de la basilique. La fermeté du portail fait aussi valoir, par contraste, l'élégance des arcades intérieures; et, puisque nous sommes ramenés à parler de celles-ci, donnons-leur, en finissant, les louanges qu'elles méritent.

Peu de constructions produisent un effet plus satisfaisant. Ces arcades largement ouvertes paraissent très-vastes, grâce à la finesse des piliers et des archivoltes. Les colonnettes des tympans et les petites arcatures de la corniche donnent aux surfaces pleines beaucoup de légèreté. La faible hauteur des chapiteaux fait ressortir l'élancement des appuis. En un mot, tous les éléments du système de construction et de la décoration s'accordent parfaitement ensemble pour imprimer à l'œuvre un remarquable cachet d'élégance et de grandeur. Il n'y a qu'à comparer, sur la planche 29, les arcades du cloître à celles de la basilique pour reconnaître toute la supériorité des premières et pour être frappé des qualités qui les distinguent. Au reste, le meilleur éloge qu'on en puisse faire, c'est de dire qu'on les a trouvées belles de tout temps, puisque, en plein dix-septième siècle, l'architecte Ricchino les restaurait avec respect, et que les historiens milanais, même imbus de préjugés classiques, se montrent unanimes pour les admirer; témoin le passage suivant, écrit par l'un d'eux : « Tout cet édifice respire un air de grandeur et de majesté qui fait contraste avec les idées mesquines de l'époque. »

L'atrium fut autrefois décoré de peintures dont il subsiste quelques débris. Ses parois contiennent aussi de nombreuses inscriptions funéraires, parmi lesquelles on remarque surtout un groupe d'épigraphes fort anciennes, découvertes, en 1813, sous le dallage de l'église[1]. L'une de ces épigraphes, remontant à l'année 387, n'est pos-

[1] Consulter, au sujet de ces inscriptions, l'ouvrage de Ferrario, *Mon. di S. Ambr.*, p. 49 et suiv.

térieure que de trois mois à la consécration de la basilique primitive. D'antiques et grossiers sarcophages, déterrés sous le pavé de l'atrium, sont rangés le long des murs, tandis qu'un élégant tombeau du quinzième siècle se trouve appliqué contre l'église, à gauche de la porte principale[1]. La réunion de ces divers monuments dans les galeries du cloître ajoute beaucoup à l'effet pittoresque ainsi qu'à l'intérêt artistique de cette partie du monument. Elle en fait une sorte de musée d'antiquités chrétiennes, fort à sa place devant une basilique si pleine de vieux souvenirs.

Il paraît qu'un très-grand sarcophage en porphyre se trouvait jadis au milieu du cloître, à côté d'un puits qui subsista jusque vers la fin du seizième siècle[2]. Sans doute le sarcophage servait autrefois de piscine, et l'on avait creusé le puits tout à côté pour se procurer l'eau commodément.

Nous terminerons l'étude du cloître en donnant le texte de cette inscription de 1098 dont nous avons déjà parlé au commencement de l'article consacré à Saint-Ambroise (voy. p. 65, en note). Encastrée dans la façade de l'atrium, à droite de la porte d'entrée, elle ne contient, à quelques lettres près, que des caractères romains. On la lit facilement, quoique les abréviations d'écriture y soient assez nombreuses.

† IN NOMINE.SANCTÆ TRINITATIS.AD EIVS
HONOREM.ET.SANCTORUM.PROTASII.ET.GERVASII.MARTIRVM STA
TVTVM EST AB ARCHIEPISCOPO ANSELMO ET EIVS POSTEA SVCCESSORIBVS
SVB NOMINE EXCOMVNICATIONIS ET COMVNI CONSCILIO TOCIVS
CIVITATIS VT NON LICEAT ALICVI HOMINI.IN EORVM FESTIVITATE.PER
DIES TRES ANTEA.ET PER TRES POSTEA.CVRADIAM TOLLERE.ET IN IVS.SI
BI PROPIVM VSVRPARE : ITERVM CONFIRMAVERVNT PER OCTO DIES ANTE FE
· STVM ET PER OCTO POST FESTVM.FIRMAM PACEM OMNIBVS HOMINIBVS
AD SOLEMNITATEM.VENIENTIBVS.ET REDEVNTIBUS.ADAM.
ET PAGANO HVIC BONO.OPEM DANTIBVS.ANNO.DOMINI.M.IIC.

CONCLUSION

La basilique ambroisienne est, à nos yeux, la plus ancienne des églises où le style lombard se trouve franchement développé. Aussi importait-il tout particulièrement d'étudier cet édifice avec beaucoup de soin et d'en fixer la date le mieux possible.

[1] Ce tombeau fut élevé à l'écrivain Pierre-Candide Décembrius, qui mourut en 1447.
[2] Giulini, II, p. 136; Ferrario, p. 46 et 47.

Sur le premier point, nous croyons avoir rempli notre tâche; car, chacun des six voyages que, depuis 1860 jusqu'à 1869, nous avons faits en Lombardie, nous a fidèlement ramenés à Saint-Ambroise, objet constant de nos recherches et base de nos travaux. Pendant ce temps s'accomplissait la restauration du monument; et, par suite d'une circonstance si favorable, tous les renseignements que pouvait fournir l'ancienne bâtisse sont peu à peu venus au jour. Nous avons donc pu les noter à mesure qu'ils se produisaient; d'autant mieux que la commission des travaux et le curé de Saint-Ambroise nous ont donné, sans réserve, toute facilité, non-seulement de mesurer et d'examiner de près, mais encore d'être tenu, dans les intervalles de nos visites, au courant des découvertes. Grâce à l'obligeance de M. G. Landriani, qui a bien voulu se faire notre collaborateur, aucune de ces découvertes n'a eu lieu sans nous être immédiatement signalée et, au besoin, rendue visible par des dessins. Ajoutons que, pour avoir toutes les informations possibles, nous avons retardé de plusieurs mois la publication des présentes livraisons. Maintenant qu'on a fouillé partout, qu'on a même trouvé les fondations de l'église primitive, le monument n'a plus de secrets à livrer. C'est en complète connaissance de cause qu'il peut être jugé.

Mais cette connaissance approfondie n'existe que pour les formes architecturales ; car la question de date, second point de notre étude, n'est tranchée d'une manière décisive et indiscutable par aucun témoignage matériel non plus que par aucun document écrit. Quelques faits posent des limites, les unes certaines, les autres probables ; les renseignements historiques et les caractères de l'architecture fournissent d'importantes indications. Tels sont les éléments dont on dispose pour fixer l'âge de la basilique. Par bonheur, ils sont assez nombreux, assez significatifs et assez concordants pour que, de leur appréciation comparative et de l'appui mutuel qu'ils se prêtent, résulte une solution qu'on soit, en quelque sorte, forcé d'admettre.

Il fallait, à cause de l'importance du sujet, produire en détail tous ces éléments d'appréciation. Aussi, nous sommes-nous longuement étendus sur la description de la basilique. En citant d'abord les renseignements historiques, nous avons pu, de suite, exposer assez brièvement l'ordre de succession des travaux ; ce qui offrait l'avantage de rattacher à un petit nombre de faits, annoncés d'avance, les observations ultérieures relatives à l'architecture du monument. Ces observations nous ont ensuite permis de préciser et de confirmer l'opinion formulée dans le principe ; mais les témoignages qu'elles fournissent, éparpillés dans une série de descriptions particulières, s'y présentent sans ordre et sans suite. Il reste à les réunir, à les remettre en présence des

documents historiques et à grouper cet ensemble de preuves de la manière la plus favorable à l'expression d'un jugement définitif. Tel sera l'objet du résumé final.

La seule partie du monument dont la date soit absolument certaine est l'autel, pièce accessoire, exécutée par les soins de l'archevêque Angilbert II (824-859), et mise en place peu de temps avant l'année 835. Grâce aux fouilles de 1867 ainsi qu'aux recherches historiques de M. l'abbé Biraghi, on sait que l'érection de l'autel se fit à l'occasion de la levée des reliques et de leur dépôt dans le sarcophage en porphyre superposé aux tombes primitives. La connexité de ces deux événements fournit sur l'âge de la basilique une importante et précieuse indication ; car l'exhaussement du pavé dans la moitié postérieure de la dernière travée fut la conséquence obligée de l'installation du sépulcre supérieur. Or les colonnes engagées, dont les tronçons viennent d'être retrouvés à l'entrée de la tribune, sont implantées plus bas que la plate-forme environnant l'autel, tandis que les derniers piliers des nefs sont précisément installés sur cette plate-forme. De là résulte, sans aucun doute possible, que la construction du chevet précéda le déplacement des reliques et que celle du bâtiment des nefs n'eut lieu qu'après leur élévation. La discontinuité des maçonneries prouve d'ailleurs que ces deux parties de l'église ne sont pas contemporaines.

Ainsi, la date connue de l'autel fixe, d'une part, une limite supérieure à l'exécution du chevet et, de l'autre, une limite inférieure à celle des nefs. Cette limite doit être reculée quelque peu avant l'année 835, attendu qu'un ouvrage aussi considérable que l'autel a certainement exigé plusieurs années de travail ; en sorte que la levée des reliques, qui motiva la commande de cette pièce d'orfévrerie en même temps qu'elle occasionna l'exhaussement du pavé, remonte sans doute aux premières années de l'épiscopat d'Angilbert, c'est-à-dire aux environs de l'année 825.

A part le renseignement indirect fourni par l'autel sur l'âge de la basilique, on ne sait rien de la construction des nefs et du narthex. Les archives de Saint-Ambroise, longuement et savamment explorées, sont restées muettes sur ce sujet. L'atrium seul est mentionné par d'anciens documents. L'épitaphe d'Anspert nous apprend que ce prélat construisit un atrium en avant de l'église ; et comme une donation de 892 atteste que, peu de temps après sa mort, un atrium, *muni de portiques*, existait en effet devant la basilique ambroisienne, tous les historiens milanais s'accordent pour attribuer à cet archevêque l'érection du cloître actuel. Mais l'inscription et le texte susdits prouvent seulement qu'un atrium semblable à celui d'aujourd'hui et pareillement situé, existait dès la fin du neuvième siècle. Il reste à voir si ce cloître n'a pas été re-

construit ; et, là-dessus, nous n'avons d'autre moyen d'information que de recourir au monument lui-même.

Dans le cas où l'atrium, bâti le dernier, serait l'ouvrage d'Anspert, qui occupa le siége épiscopal de 868 à 881, les nefs et le narthex, achevés auparavant, mais postérieurs à 825, remonteraient au milieu du neuvième siècle.

Tel est, en définitive, le point de fait qu'il nous faut éclaircir ; et ce n'est pas chose facile, vu qu'il ne s'agit point ici d'un édifice qu'on puisse aisément comparer à d'autres offrant les mêmes caractères et dont les dates soient bien connues. Les origines du style romano-byzantin sont encore pleines d'obscurité. Faute de données certaines, faute de monuments suffisamment nombreux pour permettre une classification méthodique, on ne sait guère à quoi s'en tenir sur les dates des plus anciennes productions de ce style. L'incertitude est encore augmentée par l'impossibilité d'établir des rapprochements utiles entre des édifices de contrées différentes ; car, si pour des systèmes d'architecture plus perfectionnés et qui se sont développés à des époques plus prospères, plus cultivées, plus favorables, en un mot, à une diffusion rapide, l'on constate des retards souvent considérables, non-seulement d'un pays à l'autre, mais encore d'une province à la province voisine; à plus forte raison faut-il admettre que, avant le onzième siècle, l'architecture pouvait être fort inégalement avancée dans les diverses contrées de l'Europe occidentale. Il importe donc de se bien garder des partis pris et d'éviter les généralisations, auxquelles on se laisse parfois entraîner d'autant plus volontiers que l'on considère des époques plus lointaines et plus obscures. Si l'étude attentive et sincère d'un monument conduit à une date compatible avec les quelques renseignements positifs que donnent d'autres constructions situées dans le voisinage, cette date ne devra pas être rejetée sous prétexte que, ailleurs, elle serait manifestement erronée.

Ces principes étant admis, nous croyons que Saint-Ambroise pourra passer à juste titre, pour un monument du neuvième siècle, s'il est prouvé : en premier lieu, que cette église remonte aux débuts du style lombard; en second lieu, que, à Milan même, son architecture avait des précédents ; enfin que le neuvième siècle, qui dès lors devient une date possible, se trouve être aussi, d'après les témoignages historiques, l'époque la plus propice à l'érection de la basilique.

Récapitulons sommairement les arguments qui viennent à l'appui de chacune de ces trois propositions.

La disposition générale de l'édifice, l'existence d'un atrium et d'un porche exté-

rieur, la forme basilicale du vaisseau des nefs, sont assurément des signes d'ancienneté qui, relativement aux églises lombardes, impriment à Saint-Ambroise une physionomie toute spéciale ; mais il serait téméraire d'attribuer une valeur chronologique à ces caractères du plan. Il se pourrait, en effet, qu'en rebâtissant l'église on eût reproduit fidèlement l'ordonnance primitive, comme on fit, en plein dix-septième siècle, pour Saint-Laurent de Milan ; et cette supposition paraît d'autant plus acceptable que les nefs du monument actuel couvrent précisément celles de l'édifice du quatrième siècle.

S'il n'y a point à tenir compte des présomptions d'ancienneté fondées sur la disposition générale, il en est tout autrement de celles que fait naître l'examen du système de construction. Ici les preuves sont formelles. La structure du monument proclame pour ainsi dire, par des témoignages nombreux et unanimes, que Saint-Ambroise appartient à la période primordiale du style lombard. Tous les éléments essentiels de ce style d'architecture s'y rencontrent déjà ; mais ils se manifestent avec des marques de timidité qui trahissent la nouveauté de leur usage.

Ainsi, les voûtes principales, contreventées par les deux étages de galeries sont tenues très-basses, de manière à s'appuyer jusqu'au sommet contre les bâtisses latérales. On n'a point osé les relever assez pour procurer à la grande nef un éclairage direct sur les longs côtés. Les gros piliers, lourds et trapus, s'étendent mal à propos plus en longueur que dans le sens transversal. La forme des petits piliers, en désaccord avec celle de la construction supérieure, appartient à l'architecture de transition qui précéda l'érection de la basilique. L'appareil des supports montre, par l'usage habituel d'assises réglées, que les constructeurs de Saint-Ambroise bâtissaient encore les piliers cantonnés de colonnes à la façon de piles à parements lisses. Les fenêtres, très-spacieuses, sont beaucoup plus larges relativement à leur hauteur que celles des autres églises lombardes [1]. La simplicité de leurs ébrasements doit aussi compter pour une marque d'ancienneté, d'autant mieux que les portes latérales sont également fort simples, et que les deux seules portes où l'on observe des archivoltes multiples paraissent avoir subi une restauration. On peut donc supposer que le principe du pilier cantonné de colonnes n'avait pas encore reçu, sauf peut-être aux deux petites ouvertures situées

[1] M. Cordero de S. Quintino insiste beaucoup sur l'importance de ce caractère (*Dell' italiana architettura durante la dominazione longobarda*. Brescia, 1829, p. 104 et suiv.). Je suis loin de méconnaître sa valeur ; mais il me paraît juste de n'en user, comme moyen de classification, que si l'on compare entre eux, sous ce rapport, des édifices voisins ; car les dimensions des fenêtres dépendaient sans doute des moyens de fermeture qu'on avait à sa disposition, et les ressources pouvaient être, à cet égard, fort différentes suivant les localités.

de part et d'autre de la maîtresse porte, l'application qu'on en fit plus tard à la décoration des ébrasements. Rappelons enfin que la coupole primitive n'était pas voûtée, tandis que, dans les églises lombardes d'une architecture plus avancée, la coupole est, après l'abside, celle de toutes les parties de l'édifice qu'on trouve le plus constamment close par une voûte.

Le témoignage des ornements sculptés vient à l'appui des précédentes observations. C'est seulement au début d'une période artistique qu'on peut rencontrer, dans le caractère des sculptures, une transformation progressive aussi marquée que celle dont les chapiteaux de Saint-Ambroise portent l'empreinte. Quand un style est formé, de telles différences ne se produisent plus dans un même monument, lorsque d'ailleurs on y trouve autant d'unité.

Ajoutons que ces sculptures, manifestement plus anciennes que celles d'aucune autre église lombarde, se ressentent beaucoup de l'influence byzantine qui, dans la haute Italie, dominait aux siècles précédents [1].

Pour continuer notre raisonnement, il faut à présent justifier par des faits que le style lombard a pu se constituer dès le neuvième siècle. Fort à propos, la récente découverte des débris de l'église d'Aurona fournit à ce sujet un renseignement positif. L'édifice en question, situé à Milan même, ce qui, pour le cas actuel, donne à son témoignage beaucoup de valeur, remonte certainement au huitième siècle. Ses supports isolés, pareils aux petits piliers qu'on observe dans la dernière travée de la basilique ambroisienne, démontrent, conformément à l'opinion soutenue par M. Reynaud [2], que dès l'époque de la domination longobarde, l'usage du pilier cantonné de colonnes s'introduisit dans l'architecture de la Lombardie. Or, cette innovation offre une grande importance, en ce qu'elle marque le passage de l'ancienne méthode de bâtir à celle qui lui succéda. C'est un pas décisif vers l'architecture du bas moyen âge, vers le style romano-byzantin continué par le style ogival. Aussi peut-on prétendre hardiment que l'existence, au huitième siècle, de l'église d'Aurona permet de conclure à l'érection de la basilique ambroisienne dans le siècle suivant.

Au reste, les sculptures de l'église d'Aurona, notamment celles des chapiteaux, offrent avec les sculptures des plus anciens chapiteaux de Saint-Ambroise de telles analogies

[1] Les moulures supérieures des corniches à petites arcatures de la façade et de l'atrium paraissent, à la vérité, bien élégantes pour le neuvième siècle ; mais il est très-possible que ces parties saillantes, particulièrement exposées à toutes les causes de ruine, aient éprouvé des restaurations.

[2] Voyez, dans le vol. II du *Traité d'architecture*, l'article consacré au style lombard et la note additionnelle relative au même style.

de formes et de style, qu'il est impossible, après les avoir comparées les unes avec les autres, de ne point leur assigner des dates assez voisines.

Nous voici enfin en position de conclure, car les renseignements historiques deviennent, grâce aux témoignages des précieux débris de l'église d'Aurona, rigoureusement applicables à l'édifice, tel qu'il existe. Sans revenir sur les circonstances relatées au début de notre étude, qui font du neuvième siècle une époque particulièrement favorable à la reconstruction de la basilique ambroisienne, bornons-nous à montrer combien la marche progressive des travaux, déduite de l'examen du monument, s'accorde avec les indications de l'histoire.

Dès avant 825 on avait entrepris de rebâtir l'église, puisque le chevet actuel se trouvait terminé à ce moment ; et, comme la basilique fut remise, en l'année 784, aux mains des bénédictins, on peut supposer que l'installation de ces moines, auxquels il fallut alors bâtir un monastère, fut, comme dans beaucoup de cas analogues, le signal de la reconstruction de l'église. Sans attacher trop d'importance à cette conjecture, nous croyons cependant qu'elle fixe avec assez de probabilité la réfection du chevet aux dernières années du huitième siècle.

Les travaux, quelque temps interrompus, furent sans doute repris par Angilbert; car la levée des reliques, qui occasionna dans le fond de la grande nef l'exécution de la plate-forme saillante, peut fort bien avoir eu pour motif certaines exigences qu'imposa la reconstruction des nefs. En effet, cette reconstruction fut accompagnée d'un exhaussement général du pavé, de telle sorte que, pour ne pas enfouir outre mesure les corps des saints, on dut les relever en même temps que le dallage. Voici du moins une explication plausible, et d'autant plus acceptable, que l'inscription de l'autel ne fait pas la moindre allusion au miracle dont, suivant une ancienne légende, l'élévation des reliques serait la conséquence. Au lieu de rehausser les cercueils, on les laissa en place ; mais les corps des saints furent réunis dans un sarcophage unique superposé aux tombes primitives. Ainsi fut atteint le but qu'on se proposait.

La longueur de l'épiscopat d'Angilbert II, la puissance de ce prélat, attestée par l'histoire, les ressources vraiment extraordinaires dont il disposait, ressources dont le magnifique autel érigé dès 835 permet de se faire une idée, autorisent à croire que le bâtiment des nefs et le narthex sont l'ouvrage de cet illustre archevêque et qu'on acheva de les bâtir avant sa mort, survenue en 859.

Tandis que le nom d'Angilbert se rattache, par les travaux du sanctuaire, à la construction du corps de l'église, le nom d'Anspert, élu en 868, se trouve lié, par des

témoignages tout à fait positifs, à l'érection de l'atrium, bâti le dernier. L'intervalle de temps compris entre les deux épiscopats explique que le cloître soit un édifice distinct, appliqué après coup contre la façade.

En somme, il existe un accord si complet entre les renseignements fournis par le monument lui-même, les documents relatifs à sa reconstruction et les faits historiques contemporains de ces documents, qu'il n'est guère possible, sachant d'ailleurs que Saint-Ambroise remonte à l'origine du style lombard et que ce style a pu se constituer dès le neuvième siècle, de révoquer en doute la conclusion naturellement amenée par un tel ensemble de preuves. Tenons donc pour démontré que la basilique ambroisienne fut rebâtie, sauf quelques adjonctions postérieures, pendant l'espace d'un siècle environ qui s'est écoulé depuis l'installation des bénédictins en 784 jusqu'à la mort d'Anspert en 881. Les constructions du chevet seraient de la fin du huitième siècle ; le corps de l'édifice, comprenant le bâtiment des nefs et le narthex, est l'ouvrage d'Angilbert qui gouverna le diocèse de Milan de 824 à 859 ; enfin l'atrium fut élevé par Anspert entre 868 et 881 [1].

Après avoir exprimé de la sorte notre opinion définitive, terminons cette longue étude en esquissant rapidement la physionomie pittoresque de la basilique.

Dès l'entrée, l'aspect sévère et grandiose du cloître, le caractère monumental et plein d'originalité de la façade, la rudesse de la construction, l'étrangeté des sculptures font naître l'admiration et la surprise. En même temps, cette cour silencieuse, enfermée par des murs, enveloppée d'ombre grâce aux portiques qui l'entourent, profondément enterrée par rapport au sol avoisinant, transporte l'esprit dans le passé et, par le recueillement qu'elle inspire, prépare le visiteur à pénétrer dans l'église.

Le seuil franchi, le spectacle devient, sinon plus beau, du moins plus imposant. Entre deux files de piliers se développe la nef principale, qu'on juge d'autant plus large qu'elle est très-basse et d'autant plus longue que, faute de jours directs, elle est peu éclairée. Ses grandes voûtes sombres sembleraient écrasantes sans le surhaussement qui les relève. De chaque côté, sous les arcs cintrés jetés entre les piles de soutien, apparaissent, au delà des collatéraux, les murailles d'enceinte trouées par des fenêtres ou des chapelles. Au fond, s'arrondit l'abside avec sa vaste mosaïque aux

[1] Je suis heureux de me rencontrer, dans ces conclusions, avec M. Clericetti qui, dès 1862, publia dans ses *Ricerche sull' architettura religiosa in Lombardia*, insérées dans le fascicule 74 du *Politecnico* et déjà plusieurs fois citées, une remarquable étude sur l'église de Saint-Ambroise.

brillantes couleurs et sa ceinture de stalles, noircies par le temps. Plus bas que les stalles, entre le sol de la tribune et le pavé de l'église, on aperçoit la crypte sous des arcatures. Mais le ciborium attire surtout les regards. Il abrite le magnifique autel d'Angilbert ; et ses colonnes en porphyre, enfouies à la base, entourent encore, comme à l'époque de saint Ambroise, les corps des martyrs, déposés sous l'autel. La chaire et le serpent de bronze ajoutent à ce tableau de curieux et intéressants détails ; et l'aspect simultané de toutes ces antiquités, vénérables reliques d'âges différents, est pour beaucoup dans la mélancolique et profonde impression qu'inspire la vieille basilique. On sent qu'on a vraiment sous les yeux *la mère et la reine* des églises lombardes, tant la haute ancienneté du monument est bien exprimée par sa physionomie.

SAINT-CELSE DE MILAN

Renseignements historiques. — Il y a lieu de croire que, dès le commencement du cinquième siècle, peu de temps après la mort de saint Ambroise, une église, dédiée à saint Celse, fut bâtie à Milan, hors de l'enceinte des murs[1]. Cette église, située près de la porte romaine, existait certainement au neuvième siècle[2]; et le lieu de son emplacement paraît être celui du martyre de saint Nazaire et de son disciple saint Celse[3]. Elle fut remplacée par l'édifice subsistant en partie, que nous étudierons plus loin et dont nous allons d'abord établir la date.

On sait que l'archevêque de Milan, Landolf II da Carcano, construisit à Milan un monastère où il installa des bénédictins ; et voici, selon les chroniques d'Arnolf et de Landolf le Vieux, historiens milanais du onzième siècle[4], dans quelles circonstances fut bâti ce couvent. Landolf II avait été, en 979, élu contre la volonté du clergé, grâce à l'influence de son père, rendu tout-puissant à Milan par l'empereur Othon Ier. Le nouvel archevêque et les gens de sa faction ayant abusé du pouvoir, une partie du peuple se souleva contre eux et les chassa de la ville après un sanglant combat. Landolf

[1] Dans les dernières années de sa vie, saint Ambroise découvrit le corps de saint Nazaire et le fit transporter à la basilique des Saints-Apôtres qui, plus tard, prit le nom de Saint-Nazaire. Il reconnut aussi dans le même cimetière la sépulture de saint Celse; mais son historiographe Paulin ne dit pas qu'il ait déplacé les reliques de ce martyr. Le culte de saint Celse, souvent associé à celui de saint Nazaire, ne tarda point à se répandre, puisque, dès la première moitié du cinquième siècle, une église bien connue, dédiée collectivement aux deux martyrs, fut bâtie à Ravenne par l'impératrice Galla Placidia. Un tel honneur, rendu à saint Celse loin de Milan, ne permet guère de douter que, dans cette ville même, il n'y eût déjà quelque basilique placée sous son invocation. — Bugati, *Memorie storico-critiche intorno le reliquie ed il culto di S. Celso martire.* Milano, 1782, chap. I, VII et X.

[2] Déjà la pièce de vers, composée à la louange de Milan pendant la première moitié du huitième siècle, paraît faire mention de cette église ; mais on peut reprocher à ce témoignage de n'être point assez explicite. De très-anciens missels, remontant au moins au neuvième siècle, fournissent une preuve décisive en citant l'église de Saint-Celse parmi celles que visitait processionnellement le clergé milanais durant la fête des Rogations. On s'y rendait le troisième jour, après s'être arrêté à Saint-Nazaire *in campo*, et l'on allait ensuite à Saint-Eustorge. — Bugati, *Mem. int. S. Celso,* chap. XII et XIII. — Giulini, I, p. 35 et 91.

[3] Bugati, p. 108.

[4] Voy. Bugati, chap. XVII, et Giulini, I, p. 630, 633, 689 et suiv., 667 et suiv.

voulut reprendre par la force possession de son siége. Il leva des troupes qu'il solda avec les revenus et les bénéfices de son église. « *Quamobrem Ecclesiæ facultates et multa Clericorum distribuit militibus beneficia.* » Battu de nouveau, le belliqueux prélat ne parvint à rentrer dans la ville que grâce à l'intervention de l'empereur Othon II qui, en 983, campa sous les murs de Milan à la tête d'une puissante armée. Les Milanais intimidés traitèrent avec leur archevêque : mais celui-ci, à peine son autorité rétablie, sans doute pour la consolider, confirma ses partisans dans la possession des bénéfices ecclésiastiques qu'il leur avait distribués. Il ne cessa, paraît-il, d'opprimer le clergé et le peuple que dans les dernières années de sa vie. Alors, changeant de conduite, il fit acte de repentir et de restitution en fondant le monastère de Saint-Celse et le dotant avec magnificence. « *Præterea sentiens se Præsul dispersis facultatibus, offendisse Ecclesiam, ut clerum leniret ac populum, S. martyris Celsi fundavit monasterium, multisque dotavit opibus.* »

Landolf II mourut en 998, en sorte que la fondation du monastère de Saint-Celse remonte aux quatre ou cinq dernières années du dixième siècle[1]. Le fondateur y fut enterré, car, aux paroles précédemment citées, l'historien Arnolf ajoute les suivantes : « *Ubi completo dierum numero, moriens suo quievit in tumulo.* » Ce témoignage est confirmé par celui d'un très-ancien catalogue des archevêques de Milan[2] ; et le chroniqueur Flamma nous apprend de plus que la tombe de Landolf se trouvait dans l'église, près de la porte où l'on prenait l'eau bénite[3].

Arnolf et Landolf le Vieux mentionnent seulement la fondation du monastère et ne disent mot de l'église de Saint-Celse ; mais il se pourrait bien que, parlant du couvent, ils eussent compris l'église dans cette désignation générale. En tout cas, leur silence ne prouve rien contre la reconstruction de cette église par Landolf II, et cela suffit, car d'autres témoignages attestent positivement le fait.

Deux inscriptions, dont le docte Fontana, érudit milanais du seizième siècle, nous a conservé les paroles, expriment formellement que l'archevêque Landolf transporta les reliques de saint Celse dans une église bâtie et richement ornée par ses soins[4]. La

[1] Muratori attribue à l'influence du célèbre abbé de Cluny, saint Mayeul, retenu à Pavie vers l'année 998 par l'impératrice Adélaïde, la fondation de plusieurs monastères, parmi lesquels on devrait compter celui de Saint-Celse. Toutefois, il n'y a point d'indice que les couvents fondés à cette époque en Lombardie aient jamais été soumis à la règle de Cluny. — Giulini, I, p. 653.

[2] Bugati, p. 112.

[3] « *Juxta ostium, ubi est aqua sancta.* » — Bugati, p. 119. — Giulini, I, p. 686.

[4] Ces deux inscriptions sont données par Bugati, p. 114 et 116. Giulini donne seulement la première, I, p. 669.

première de ces inscriptions, sans doute gravée sur une dalle et placée auprès du tombeau de saint Celse, se compose des vers suivants :

EXIMIUM HÆC CELSI CORPUS COMPLECTITUR ARA
QUEM PIA NAZARIO MATER SUB RURE CIMELLI
OBTULIT AD CŒLI PARITER QUI SCANDERET ARCES
MORTE OBITA LONGUM PARITER QUE JACERET IN ÆVUM
AMBROSIUS TANDEM POST SEPARE CONDIDIT AMBOS
NAZARIUM APPORTANS ALIO CELSUM QUE RELINQUENS
SÆCULA LANDULFUS DONEC POST PLURIMA PRÆSUL
VATIBUS ADSCITIS VICINIS QUE UNDIQUE TURBIS
LÆTITIA SUMMA STUDIO ET CERTANTIBUS OMNI
TRANSTULIT ATQUE LOCUM DIVINIS USIBUS APTUM
IPSE LIBENS STRUXIT MIRO QUE DECORE PARAVIT

La seconde inscription, un peu plus longue que la première, dit la même chose. On y trouve même, sans aucun changement, les deux derniers vers : « *Transtulit atque locum*....... » qui se rapportent à la fondation de l'église.

Bien que les originaux de ces deux pièces soient perdus depuis le seizième siècle, les historiens milanais sont unanimes pour reconnaître leur authenticité. La gravité des auteurs qui les ont fait connaître et la grossièreté du langage, digne du dixième siècle, parurent des garanties suffisantes à tous les savants qui ont parlé de ces épigraphes [1].

Vers le milieu du quinzième siècle, l'abbaye de Saint-Celse fut convertie en bénéfice. Les bénédictins l'abandonnèrent peu de temps après l'année 1523, et y furent remplacés en 1550 par des chanoines réguliers de la congrégation du Saint-Sauveur qui l'occupèrent jusqu'en 1783. Aussitôt après la prise de possession, ces chanoines restaurèrent le monastère et l'église qui en avaient, paraît-il, grand besoin. La voûte qui couvrait la grande nef avant la démolition partielle de l'édifice date, suivant toute apparence, de cette restauration. La façade de l'église fut, en 1651, reconstruite avec magnificence, dans le goût de l'époque, par le cardinal Trivulze, archevêque et gouverneur de Milan, qui était aussi abbé commendataire de Saint-Celse. Quelques travaux de décoration furent encore exécutés, vers 1777, par l'abbé Biumi.

[1] Bugati, p. 113 et suiv. — Giulini, I, p. 668 et suiv. — Fontana copia la première inscription sur un recueil d'Alciati, et la seconde sur un très-vieux parchemin. Puricelli les publia pour la première fois, d'après le manuscrit de Fontana, dans sa *Dissertazione nazariana*.

Pour compléter cette courte notice historique [1] ajoutons que les reliques de saint Celse, déposées sous le maître-autel dans un antique sarcophage chrétien [2], ont été, dans l'année 1521, reconnues et levées par l'abbé commendataire Pallavicini Visconti, évêque d'Alexandrie. En 1777, l'abbé Biumi fit une nouvelle reconnaissance. Enfin, les reliques furent, en 1809, transportées dans la belle église de l'Assomption [3], contiguë à celle de Saint-Celse, où depuis 1860 elles reposent dans le transsept de gauche.

État actuel. — Démolitions et restaurations modernes. — La majeure partie de l'église de Saint-Celse est à présent détruite. Toute la portion antérieure, dans l'étendue correspondant aux deux premières travées de la grande nef, fut démolie en 1818 pour dégager le côté méridional de l'église de l'Assomption. Heureusement il reste un plan dressé à cette époque par l'architecte Canonica [4], à l'aide duquel nous avons pu, sur la planche 46, représenter l'état ancien de l'église. Notre dessin offre trois teintes différentes. La plus foncée marque les parties conservées du monument lombard, la plus claire désigne les maçonneries démolies en 1818, et la teinte intermédiaire s'applique à celles des constructions subsistantes qui, à diverses reprises, furent ajoutées à l'ancien édifice, savoir : le mur latéral de l'église moderne ; la façade bâtie après la destruction des premières travées pour fermer la partie conservée ; les chapelles construites dans les intervalles des contre-forts, du côté droit; enfin, les récentes restaurations de l'abside.

Ce dernier travail fut entrepris en 1852, à l'initiative et par les soins de M. l'abbé D. Giov. Léoni [5]. Il a porté principalement sur les corniches et les fenêtres de l'abside qui, rétablies dans le style de l'édifice, contribuent beaucoup à lui rendre son vrai ca-

[1] Pour les renseignements historiques sur le monastère, l'église et les reliques de Saint-Celse, consultez, outre l'histoire de Giulini et l'ouvrage de Bugati déjà cité : Puricelli, *Dissertazione nazariana;* — Caffi, *Dell' antico tempio di S. Celso in Milano*, Milano, 1842 ; — Cassina, *Le Fabbriche piu cospicue di Milano*, Milano, 1850.

[2] L'autel, rangé maintenant dans la cour qui précède la partie conservée de l'église, se trouvait en avant de l'abside, à peu près au milieu de la dernière travée. C'est un monolithe en marbre, creusé dans l'intérieur à la façon d'une auge. La face ouverte posait sur le sol. Cette espèce de boite, très-simplement ornée, enveloppait le sarcophage contenant les reliques : Bugati en donne le dessin. Le sarcophage, tenu pour un ouvrage du quatrième siècle, est décoré de sculptures sur trois côtés. On y voit notamment les rois mages, habillés en *barbares* d'Asie. Celui des trois voyageurs qui précède les autres montre du doigt l'étoile révélatrice, et, faute de place, le doigt touche l'astre, si bien que de savants commentateurs (Giulini, Bugati) se sont avisés de prendre cet astre pour une comète, à cause de l'appendice qui le rejoint.

[3] Cette église (vulgairement appelée *Madonna di S. Celso*), bâtie sur l'emplacement de l'ancienne basilique de Saint-Nazaire *in campo*, a été fondée en 1491 par J. Galéas Sforza, duc de Milan. Elle ne fut achevée que vers la fin du seizième siècle. Galéas Alessi de Pérouse parait en avoir été l'architecte. — Cassina, *Fabbr. di Milano.*

[4] M. l'abbé D. Giov. Leoni, qui possède ce plan, a bien voulu le mettre à ma disposition.

[5] Il n'est que juste de faire observer que ce travail de restauration est le premier qu'on ait entrepris sur un monument de style lombard, non-seulement à Milan, mais encore dans toute la Lombardie.

ractère. Les parties renouvelées avaient subi des mutilations plus ou moins graves, dont quelques-unes assez profondes pour qu'il ne restât plus trace des anciennes dispositions. Force fut alors d'innover en s'appuyant sur l'exemple de monuments analogues; et de là proviennent des restaurations probables qu'il importe de distinguer d'avec les certaines. Sur ce sujet, nous ne pouvions être mieux informés que par l'auteur même des travaux, D. Leoni, qui a bien voulu nous transmettre tous les renseignements utiles.

Le couronnement extérieur de l'abside avait conservé ses arcatures profondes, encadrées par une double archivolte. Une simple dalle saillante le surmontait. On ne fit pas d'autre modification que renforcer ce maigre bandeau par plusieurs assises de briques profilées dans le goût des corniches lombardes (voy. sur la planche 46, la coupe longitudinale).

A l'intérieur, les petites arcatures de la corniche étaient encore marquées, mais les consoles se trouvaient trop mutilées pour qu'on pût reconnaître leur forme, à plus forte raison distinguer aucun vestige de décoration. Aussi, non-seulement les ornements actuels sont-ils des restitutions de pure fantaisie, mais ne sait-on même pas s'il y avait autrefois des sculptures. Deux amorces plus larges, régulièrement intercalées parmi les consoles, ont conduit à rétablir des pilastres montant de fond.

Des élargissements modernes avaient fait disparaître les anciennes fenêtres, dont on retrouva seulement les tablettes d'appui, en sorte que les fenêtres restaurées ne peuvent renseigner exactement que sur les positions des ouvertures primitives. Par suite d'une recherche de la symétrie qu'il est permis de trouver excessive, eu égard au sans-gêne des anciens constructeurs lombards, la fenêtre du milieu fut restituée avec une section biaise : on voulut que, malgré le défaut de correspondance des pilastres intérieurs avec les contre-forts, elle s'ouvrît à égale distance tant des premiers que des seconds, sur les deux parements du mur circulaire de l'abside.

En somme, ce qu'on sait de la disposition primitive des corniches et fenêtres de l'abside se réduit aux faits suivants. Les fenêtres étaient au nombre de trois. Il existait à l'intérieur une corniche formée de petites arcatures soutenues par des consoles. Le couronnement extérieur, analogue à celui qu'on observe à l'abside de Saint-Ambroise, avait pour motif principal des arcatures profondes, encadrées par une double archivolte.

Les démolitions de 1818 ne furent pas limitées aux deux premières travées, car on jeta par terre, d'un bout à l'autre de la grande nef, la voûte qui couvrait cette nef;

après quoi, l'on construisit, pour abriter la troisième travée, par bonheur conservée, la voûte en berceau actuelle.

Architecture ancienne du monument. — Nous avons déjà dit que la voûte principale, démolie en 1818, était un ouvrage moderne construit, suivant toute apparence, dans la seconde moitié du seizième siècle. Un dessin, dont le témoignage est confirmé par les amorces de maçonneries encore existantes sous le toit, montre que cette voûte avait la forme cylindrique, avec de grandes lunettes de pénétration correspondant à des fenêtres [1]. Elle reposait sur un entablement complet dont il ne reste plus que l'architrave, la frise et la corniche ayant été noyées dans le pied du berceau actuel. Pour exécuter cette voûte cylindrique à lunettes et la plate-bande qui lui servait d'appui, on rasa les murs élevés de la grande nef un peu au-dessus des voûtes latérales, en sorte que, jusqu'au mur de fond, il ne subsiste plus, du monument lombard, que les parties inférieures.

La ligne de séparation des deux constructions apparaît clairement sous les toitures des bas-côtés : un grattage partiel, récemment exécuté à notre demande, a de plus montré cette ligne à l'intérieur de l'église [2]. Aussi avons-nous pu, sur les deux coupes de l'état actuel (voy. pl. 46), distinguer par des teintes différentes les sections des anciennes maçonneries de celles des nouvelles.

Le mur de fond, encore pourvu à l'extérieur de sa corniche rampante à petites arcatures, est heureusement resté intact, nous donnant ainsi, sur la hauteur de la nef principale, un renseignement certain, renseignement d'autant plus précieux qu'il peut apprendre quelque chose sur la disposition de la couverture primitive. L'agencement et les formes des supports témoignent en faveur de voûtes d'arête à nervures croisées, construites sur de grandes travées à peu près carrées ; mais si l'on cherche à rétablir de pareilles voûtes sous les pentes du toit, marqué par l'ancienne corniche, on reconnaît que l'espace fait défaut. Le surbaissement des arcs formerets serait en effet beaucoup trop prononcé. Ainsi, la seule observation du mur postérieur donne lieu d'admettre, au moins comme très-probable, que le système de voûtes annoncé par les supports ne fut point appliqué à l'édifice.

[1] Ce dessin fut dressé en 1818 par l'architecte Canonica, en même temps que le plan déjà cité. Il appartient aussi à M. l'abbé Leoni. La voûte en berceau avec lunettes est indiquée par des traits interrompus sur les deux coupes de l'état actuel (voy. pl. 46).

[2] Je dois remercier à cette occasion M. Ghianda, prévôt de Saint-Celse, qui a bien voulu faire exécuter le grattage, et M. Landriani, qui m'a transmis le dessin du mur nettoyé.

On ne peut pas non plus supposer qu'il y ait eu, dans le principe, des voûtes d'une autre espèce : l'inégalité des piliers s'y oppose. Par suite, la solution la plus probable est celle d'une toiture en charpente, ainsi que l'expriment les coupes restituées de la planche 46. Cette conclusion ne doit pas surprendre, car plusieurs églises lombardes, pourvues, comme Saint-Celse, de piliers à nervures, n'ont pas été, dans l'origine, voûtées sur la grande nef.

Le peu qui reste des anciens murs de la maîtresse nef, au-dessus des voûtes collatérales, montre que, à l'aplomb des petits piliers, les murailles de cette nef manquaient de contre-forts. Il n'en était pas de même au droit des principaux appuis. Les deux éperons qui subsistent encore, noyés dans la nouvelle façade, font une saillie d'environ 0,60. De tels éperons n'ont une raison d'être que s'ils butaient des arcs joignant ensemble les gros piliers, en sorte que la grande nef devait être traversée par des arcs doubleaux qui, non-seulement complétaient, sous le toit, la division par travées, mais encore soutenaient la couverture avec l'assistance de fermes en charpente, distribuées dans leurs intervalles.

En même temps, des voûtes d'arête abritaient les bas-côtés. Leur ancienneté ne paraît pas douteuse. L'une au moins de celles qui subsistent, la première du côté droit, dont notre coupe transversale montre la section, doit remonter à l'origine du monument.

Les deux petites portes frontales n'offrent pas d'intérêt ; mais la porte du milieu, qu'on a transportée telle quelle de son ancienne place dans la nouvelle clôture, est assez richement ornée de sculptures dont nous parlerons plus loin. Quant aux fenêtres primitives, comme les murs d'enceinte n'en gardent aucun vestige[1], il a fallu les restituer arbitrairement.

Si l'on compare les piliers subsistants avec ceux des travées démolies, on voit que les premiers ont des contours plus compliqués. La différence paraît surtout aux petits supports intermédiaires, qui, dans la partie ruinée, se composaient simplement, comme à Saint-Ambroise, de quatre cordons dessinant une croix, tandis que, dans la dernière travée ils consistent en piliers carrés, cantonnés de colonnes sur toutes les faces. Actuellement, les colonnes appliquées, du côté de la grande nef, contre les

[1]. Je tiens ce fait de M. Landriani, auquel, d'ailleurs, je dois tous mes renseignements sur la structure des maçonneries. Une croûte de badigeon tapisse l'intérieur de l'église. M. Landriani voulut bien, avec l'autorisation de M. le Prévost de St-Celse, se charger de la faire enlever par places, ce qui a permis d'éclaircir plusieurs questions douteuses.

deux petits supports restés debout, montent jusqu'au plan de naissance des grands arcs doubleaux, de manière à porter un arc transversal de construction moderne; mais, leurs parties hautes n'étant pas anciennes, nous avons dû, sur la restitution, raccourcir ces demi-colonnes, en ramenant le chapiteau dans le couronnement du pilier, où, d'ailleurs, il s'ajuste bien[1].

Les contre-forts des murs latéraux étaient fort développés : ceux de la façade, beaucoup moins proéminents et cantonnés de colonnes[2], ressemblaient aux éperons analogues des portails de Saint-Michel Majeur à Pavie et Saint-Jean *in borgo* dans la même ville.

Une très-haute et robuste tour se dresse à l'extrémité du collatéral de droite. L'une de nos coupes en montre les parties inférieures, qui remontent évidemment à l'époque lombarde : comme au nouveau clocher de Saint-Ambroise, bâti en 1128, les angles de ce campanile sont exécutés en pierre.

Appareil. — Si l'on excepte le clocher, la pierre ne paraît employée, dans l'édifice, qu'à la construction des piliers qui séparent les nefs. La nature de ces matériaux est la même qu'à Saint-Ambroise; mais leur mode d'emploi diffère dans les deux monuments. On ne voit plus, à Saint-Celse, des assises, composées de pierres d'égale hauteur, embrassant à la fois plusieurs cordons; chaque nervure est, en général, bâtie à part, au moyen de blocs souvent très-longs et placés en délit.

La brique mise en œuvre est ordinairement d'une forme régulière et d'une belle qualité : cependant on remarque des assises composées d'une suite de petits fragments inclinés (voy. la coupe longitudinale de l'état actuel). Cette disposition, qui est fréquente à Saint-Ambroise, peut s'expliquer aisément, dans une grande ville telle que Milan, par la facilité qu'on avait d'employer des matériaux de démolition. Aussi ne saurait-on la considérer comme une base d'appréciation pour fixer l'âge des monuments. Une particularité plus intéressante consiste dans la complète absence, à Saint-

[1] Une première étude de l'édifice me conduisit à prolonger ces demi-colonnes par des colonnettes qui seraient venu se lier, comme à St-Ambroise, avec une corniche à petites arcatures, continuant dans la grande nef la corniche de l'abside. Cette restauration m'avait été suggerée par les petites colonnettes qu'on voit, au dehors de l'église, mêlées aux débris des travées abattues. Je la tenais encore pour probable quand j'ai gravé la planche 47, où la base d'une colonnette apparaît sur le dessin d'un pilier. Mais un grattage exécuté plus tard (voy. la coupe longitudinale de l'état actuel) démontra que jamais il n'avait existé de corniche dans la nef, et ma première conjecture fut ainsi mise à néant.

[2] Une belle gravure de Dominique Aspar, datée de 1786, dont M. l'abbé Léoni a bien voulu me faire cadeau, montre que l'on conserva sur la moderne façade, non seulement l'ancienne porte, mais encore les parties basse des contreforts cantonnés de colonnes.

Celse, de ces claveaux en pierre, intercalés parmi les briques, qui, à Saint-Ambroise, apparaissent dans tous les arcs.

Sculptures. — La planche 47 reproduit les sculptures de plusieurs chapiteaux, dont les uns appartiennent à la portion conservée de l'édifice, tandis que les autres proviennent des travées démolies. Ces derniers sont encastrés, avec divers fragments de même origine, dans la partie de l'ancien mur de clôture qui borde, du côté droit, la cour précédant l'église.

Les chapiteaux restés en place présentent des sujets très-variés. A côté de feuillages capricieusement enroulés, on voit des volutes et des feuilles d'acanthe ; l'un des exemples choisis offre même une imitation passable du chapiteau corinthien. Les figures sont nombreuses ; elles consistent surtout en animaux affrontés, béliers, lions, serpents et autres bêtes moins faciles à reconnaître, dont les attitudes, souvent très-mouvementées, sont habilement choisies pour s'adapter à la forme des blocs de pierre. Quelques-unes offrent plus d'intérêt que ces groupes d'animaux purement décoratifs. Ainsi, les chapiteaux qui couronnent, à la naissance du grand arc doubleau, les piliers maintenant engagés dans le mur de la façade, portent un aigle et un homme ailé ; dont les attributs — le nimbe et le livre ouvert — désignent clairement la signification. Près de l'homme se trouve, sur le chapiteau du pilastre, une bête monstrueuse à trois chefs, de lion par devant, de chèvre sur le dos et de serpent à l'extrémité de la queue, que déjà nous avons rencontrée à Saint-Ambroise, sur l'appui de la chaire. Au reste, ce trait commun n'est pas le seul qui existe entre la décoration des deux monuments. Nous avons vu, en décrivant le chevet de la basilique ambroisienne (p. 96), que deux colonnes engagées portaient, à l'entrée de l'abside, les figures en stuc du lion, emblème de saint Marc, et du bœuf, emblème de saint Luc, toutes deux ailées et tenant un livre. Et nous avons ajouté que la représentation des Évangélistes devait être complétée par les images de l'aigle et de l'homme qui, sans doute, surmontaient deux autres colonnes, retrouvées à l'entrée du compartiment qui précède l'abside. Or c'est précisément à cette dernière place que, dans l'église de Saint-Celse, apparaissent les figures de l'aigle et de l'homme, au lieu que des chapiteaux mutilés occupent, à cette même église, les positions réservées aux deux autres animaux dans la basilique ambroisienne. Ainsi les sculptures en question se complètent réciproquement dans les deux édifices ; d'où résulte sans doute que les emblèmes des Évangélistes y décoraient pareillement la dernière travée. C'était peut-être une coutume

locale : en tout cas, il n'est point à notre connaissance qu'on l'ait suivie ailleurs qu'à Milan.

Les sculptures provenant des travées démolies contrastent en général, à une ou deux exceptions près, par le méplat des reliefs, la timidité et la maigreur de l'exécution, avec celles du morceau de nef resté debout : on pourra se faire une idée du changement de style en comparant à ces dernières, sur la planche 47, les deux chapiteaux gravés en haut de la planche, à droite et à gauche. Ces deux exemples sont donnés de préférence à d'autres, à cause de l'intérêt qu'ont excité les sujets qu'ils représentent. Selon Caffi[1], les trois bustes du chapiteau de gauche pourraient figurer saint Ambroise entre saint Nazaire et saint Celse, ce dernier désigné par une colombe, parce qu'il fut martyrisé très-jeune; et, d'après le même auteur, l'autre chapiteau, où l'on voit un cheval sellé, guidé par un homme et retenu à la cuisse par un autre homme, exprimerait l'âme chrétienne prête à suivre le chemin du ciel malgré les efforts du démon qui cherche à l'entraîner au mal. Telle fut peut-être réellement la signification primitive de l'action ainsi représentée; mais la leçon qu'elle renferme échappait apparemment au sculpteur lombard, car s'il l'avait comprise, il eût donné sans doute, suivant l'usage de son époque, les traits caractéristiques de l'ange et du diable aux deux personnages qui se disputent le cheval. Quant à voir dans l'autre bas-relief une image de saint Ambroise, accompagné de saint Nazaire et de saint Celse, nous trouvons l'explication fort aventurée, d'autant mieux que saint Gervais et saint Protais seraient plus naturellement associés à saint Ambroise.

Il reste à parler des sculptures de la porte. Faisons d'abord observer que l'encadrement rectangulaire circonscrit au cintre de cette porte, les billettes sculptées autour de l'archivolte, et même la finesse des colonnettes, sont autant de caractères qui rattachent l'ouvrage en question à une période très-avancée du style lombard. L'examen des sculptures confirme cette appréciation. Outre qu'elles sont fort délicatement travaillées, les plus intéressantes, qui décorent le linteau, représentent les vies de saint Nazaire et de saint Celse, conformément aux actes de ces martyrs. Remarquons en passant que c'est au respect inspiré par ce bas-relief que la porte principale doit, sans doute, le bonheur d'avoir échappé d'abord à la transformation, puis à la destruction de la façade. En définitive, cette porte, plus récente que les autres parties de l'édifice, fut certainement ajoutée après coup. Les vantaux qui la ferment, remar-

[1] Caffi. *Dell' antico tempio di San-Celso*, p. 7 et 8.

quable ouvrage de menuiserie et de sculpture, furent exécutés en 1451, aux frais de l'abbé Charles de Forli[1].

Conclusion. — Les églises lombardes de Milan offrent, en général, des dispositions fort simples, conformes au type ordinaire de la basilique latine. Il serait donc téméraire de s'appuyer beaucoup sur l'agencement du plan pour conclure à l'ancienneté de Saint-Celse, d'autant plus qu'il s'agit ici d'une église reconstruite que, pour divers motifs, on peut avoir relevée sur les fondations du monument antérieur.

Nous avons insisté, en décrivant l'édifice, sur les différences très-marquées qu'on observe, pour la forme des piliers et le caractère des sculptures, entre les deux premières travées, maintenant démolies, et la troisième travée, qui touche à l'abside. De telles différences paraissent indiquer deux constructions successives, dont la mutilation de l'édifice aurait fait disparaître la suture. Si l'on admettait cette explication, la partie antérieure et plus ancienne, celle qui n'existe plus, eût été bâtie pendant les dernières années de l'épiscopat de Landolf, tandis que la partie postérieure, formant l'église actuelle, serait d'une époque plus récente. Landolf aurait ainsi seulement rebâti l'édifice depuis les portes jusqu'au chœur[2]. Ce dernier, composé de l'abside et de la travée contigüe, où était le tombeau de saint Celse, eût encore persisté dans sa forme primitive pendant un certain temps ; après quoi, cette ancienne bâtisse venant à menacer ruine, ou peut-être le goût de l'époque ayant condamné ses formes vieillies, on l'eût reconstruite à son tour, en conservant sans doute la même disposition.

Les remarques qu'on peut encore faire sur l'édifice, quant aux détails de la structure, tendent à confirmer l'opinion précédemment exposée. La qualité des briques, notamment, et leur mode d'emploi, tels qu'on les observe au parement extérieur de l'abside, et aussi à l'intérieur de l'église, dans le pilier engagé et l'arc doubleau du bas côté droit, ne permettraient point d'assigner à ces portions du monument une date aussi reculée que la fin dn dixième siècle. Ces derniers caractères, rapprochés de ceux, déjà signalés, que révèle surtout l'examen des sculptures, conduisent à fixer aux environs de la seconde moitié du onzième siècle la construction des parties encore subsistantes de l'église.

La porte principale, telle que l'avait fait bâtir Landolf, aura sans doute au douzième

[1] Giulini donne à petite échelle (vol. I, page 670) une représentation grossière de la porte de Saint-Celse. La même porte est bien dessinée dans le recueil de Cassina « *Fabriche piu cospicue di Milano.* »

[2] C'est peut-être pour ce motif qu'il fut enterré près de la porte, son corps reposant alors dans la portion de l'édifice élevée par ses soins.

siècle, semblé pauvre et grossière, d'où proviendrait son remplacement par la porte actuelle. Nous avons vu que, dans la basilique ambroisienne, la porte de l'atrium et la maîtresse porte de l'église présentent aussi les caractères d'ouvrages refaits après coup.

En somme, ce qui subsiste à Saint-Celse du monument lombard daterait, sauf quelques parties accessoires, de la seconde moitié du onzième siècle ou des premières années du douzième ; et il ne resterait qu'un pan de muraille et des sculptures éparses de la construction qu'éleva l'évêque Landolf à la fin du dixième siècle. C'est au plan dressé en 1818 par l'architecte Canonica et conservé par M. l'abbé Léoni, que nous devons de connaître les formes de cette construction maintenant disparue. Nous devons encore à ce document d'avoir pu, en partant du fait révélé par lui, d'un changement notable dans la forme des piliers, parvenir à la conclusion sinon certaine, du moins plausible, à laquelle vient d'aboutir notre étude sur l'église de Saint-Celse.

SAINT-NAZAIRE MAJEUR A MILAN

La basilique laurentienne nous a montré l'exemple très-curieux d'une église bysantine, plusieurs fois restaurée et presque entièrement reconstruite pendant la période lombarde, puis rebâtie au seizième siècle, et qui, malgré tant de vicissitudes, a fidèlement conservé jusqu'à nos jours ses dispositions primitives. L'église de Saint-Nazaire-Majeur, consacrée d'abord aux saints Apôtres, semble avoir passé par les mêmes phases, à cela près que sa fondation, qui date du quatrième siècle, remonte encore plus haut dans le passé.

Le plan de Saint-Nazaire, que nous donnons sur la page 201, présente la forme d'une croix[1]. Une coupole octogonale couvre la croisée. Les branches supérieure et transversales se composent chacune d'une travée rectangulaire, presque carrée, qui se termine par un hémicycle. La branche inférieure, un peu plus longue, comprend deux travées; elle est précédée d'un édifice moderne, la chapelle funéraire des Trivulze, fondée par le célèbre maréchal Jean-Jacques Trivulze, qui mourut en 1518.

L'intérieur de l'église porte une décoration moderne appliquée sur l'ancienne construction. Cet embellissement date de 1578 : il est l'œuvre des chanoines de Saint-Nazaire qui, après la visite de saint Charles Borromée, s'appliquèrent à restaurer leur église. C'était le temps où saint Charles faisait aussi décorer l'intérieur de la basilique ambroisienne ; actes fort louables assurément, quoique selon nos idées modernes sur la restauration des monuments, mieux eût valu que le saint archevêque déployât moins de zèle pour la bonne tenue de ses églises. Après tout, le mal n'eût pas été

[1] L'architecte allemand Hübsch a consacré la planche 41 de son important ouvrage à l'église de Saint-Nazaire-Majeur, dont il donne le plan, deux coupes transversales, une élévation montrant la coupole, et divers détails. Une note de l'auteur avertit que le plan est par erreur gravé à rebours, c'est-à-dire que chacune des moitiés limitées à l'axe longitudinal, devait être retournée de l'autre côté de cet axe. — Hübsch, *Monuments de l'architecture chrétienne*, traduit de l'allemand par M. l'abbé Guerber. Paris, 1866, tome I, p. 283

grand si l'on se fût, à Saint-Nazaire, contenté de revêtir les parois; mais, en déplaçant le chœur et l'autel, on fît disparaître un ciborium ancien, semblable à celui de Saint-Ambroise, qui se trouvait à la croisée des nefs[1].

Malgré les changements exécutés au seizième siècle, comme la structure de l'édifice demeura intacte, les formes intérieures portent encore assez clairement l'empreinte de leur style primitif. La coupole octogonale, les piliers cantonnés de colonnes[2], les voûtes d'arêtes surhaussées à nervures diagonales, et le profil de ces nervures, ne peuvent guère laisser d'incertitude sur l'origine lombarde de la construction. Un coup d'œil jeté sur l'extérieur du monument suffit pour mettre cette origine hors de doute; corniches, arcatures, colonnettes, contre-forts[3], appareil même, tout est purement lombard sauf quelques adjonctions ou mutilations postérieures[4].

Ainsi, l'église de Saint-Nazaire, telle qu'elle existe aujourd'hui, provient de l'époque lombarde. Si l'on cherche à préciser la date de sa reconstruction, l'on reconnaît que celle-ci a dû s'accomplir après 1075. En effet, vers le commencement de cette année, Milan fut dévasté par un terrible incendie qui ruina beaucoup d'églises, et notamment celle de Saint-Nazaire, comme le raconte Arnolf, chroniqueur contemporain, dans les termes suivants : *Hoc tantum crudelior, quod multo plures, ac majores combussit Ecclesias. Illam scilicet æstivam ac mirabilem Sanctæ Virginis Teclæ, Beati quoque Nazarii, nec non Protomartyris Stephani, cæteras que plures*[5].. Ajoutons que le caractère de l'architecture se rapporte bien à la fin du onzième siècle.

La question qui se pose à présent est de savoir si l'église lombarde, caractérisée par sa disposition en forme de croix, fut établie sur les fondements de l'ancienne basilique, détruite en 1075. Or le fait semble positivement attesté par Landolf le Vieux, qui avait vu l'église de Saint-Nazaire avant l'incendie, et qui, parlant de sa fondation (dont il fait honneur à saint Ambroise), s'exprime dans les termes suivants : *Honestissimam Basilicam in modum Crucis in romana parte....honorifice condidit*[6]. Ce témoignage prouve au moins que l'église dont nous parlons était déjà, avant 1075,

[1] Latuada. *Descrizione di Milano*. Milano, 1787, tome II, p. 283.

[2] Les colonnes engagées qui portaient les nervures des voûtes ont disparu en 1828, lors de la dernière restauration infligée au monument. Nous les avons rétablies sur notre plan.

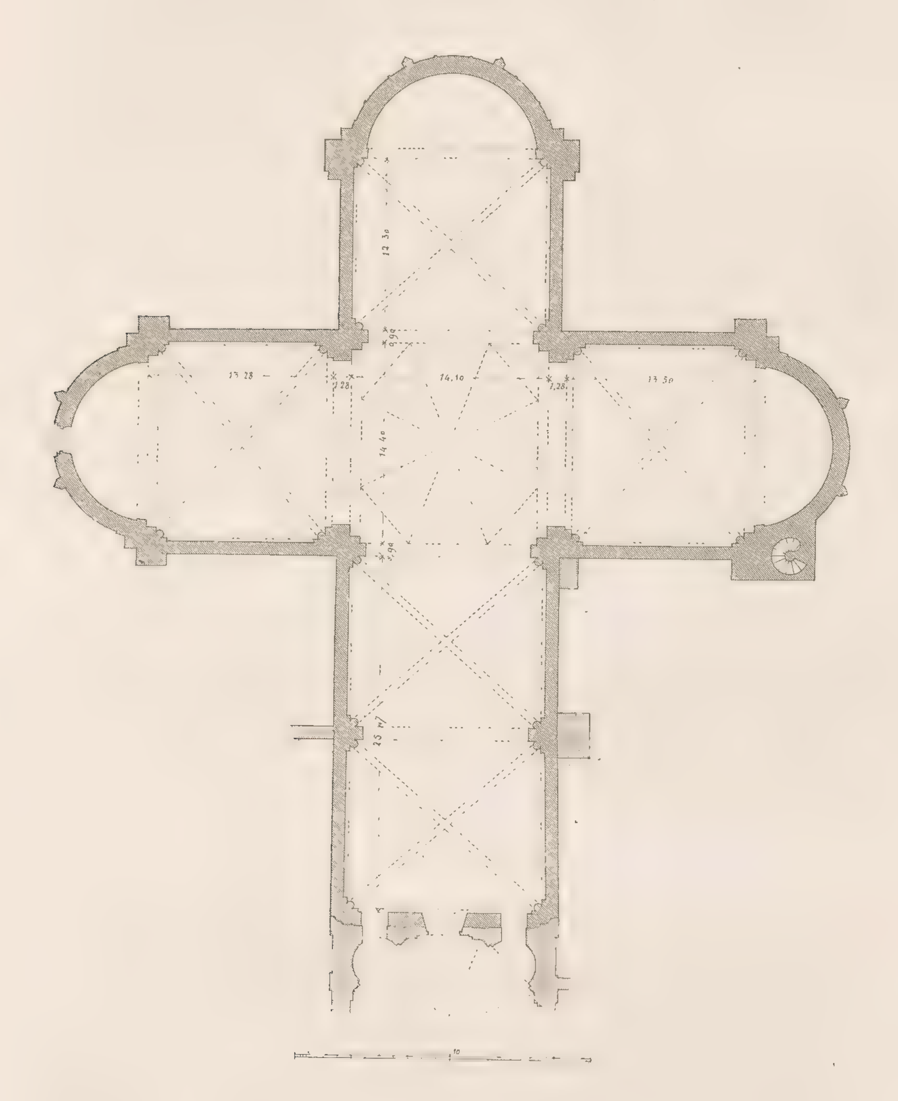
[3] Les deux petits contreforts disposés sur le pourtour de chaque hémicycle sont pointus comme les petits contreforts de l'enceinte de Saint-Ambroise.

[4] Voir dans l'ouvrage de Hübsch, précédemment cité les dessins de la planche 41.

[5] Giulini, *Storia di Milano*, II, p, 507.

[6] *Id.*, II, p. 227.

disposée en forme de croix; d'où l'on peut conclure, puisque cette forme insolite a persisté, que la reconstruction se fit sur les mêmes fondements.



Mais ceux-ci provenaient-ils encore de la basilique primitive, vouée aux saints Apotres, dans laquelle saint Ambroise déposa les reliques de saint Nazaire et qui plus

tard prit le nom de ce martyr. Nous n'avons à ce sujet aucun renseignement certain. Tout ce qu'on sait de la basilique des Saints-Apôtres, c'est que, fondée au quatrième siècle par saint Ambroise ou l'un de ses prédécesseurs, elle fut, dans le siècle suivant, ornée par Séréna, femme de Stilicon, d'un pavé en marbre d'Afrique[1], et que l'évêque saint Laurent y fit peut-être, vers la fin du cinquième siècle, une restauration considérable motivée par un incendie[2].

Toutefois diverses considérations donnent lieu d'admettre, au moins à titre d'opinion probable, que l'église de Saint-Nazaire reproduit en plan la basilique des Saints-Apôtres. Les proportions très-basses et comme écrasées du vaisseau tiennent au relèvement considérable du sol; et la hauteur même de cet exhaussement, qui est postérieur à la construction lombarde, semble indiquer que, jusqu'en 1075, on respecta le pavé primitif; ce qui s'expliquerait tout naturellement par la conservation de l'ancienne basilique, plus ou moins restaurée, sans doute, depuis le quatrième siècle jusqu'au onzième , mais en somme maintenue telle quelle dans son ensemble. Il convient aussi d'alléguer à l'appui de cette opinion la remarquable persistance des dispositions primitives dans les églises milanaises les plus anciennes; persistance dont les basiliques laurentienne et ambroisienne offrent des preuves indiscutables, et dont paraissent témoigner plusieurs autres églises, où l'on retrouve, malgré bien des transformations, le type basilical dans sa plus grande simplicité. Le respect de la tradition qui, à Milan, s'est manifesté avec tant de force par la conservation de l'ancienne liturgie, paraît donc avoir exercé sur l'architecture religieuse une influence non moins marquée. Or, l'église des Saints-Apôtres ou de Saint-Nazaire compte parmi les basiliques milanaises les plus anciennes et les plus révérées; et ce qu'on fit en pleine Renaissance, pour Saint-Laurent, alors qu'on reconstruisit cette église sur les vieilles fondations, on a dû, le cas échéant et dans une époque où l'esprit d'innovation était moindre, le faire à plus forte raison pour la basilique nazarienne[3].

[1] Ce pavé, qui fut placé « *in rotunditate templi* », ce qui, paraît indiquer la présence d'une coupole dans l'église primitive, existait encore au dix-septième siècle, du temps de Puricelli. *Dissertatio nazariana*. Milan, 1656, chap. 58 L'existence de cette ancienne coupole paraît probable à M. Clericetti (*Ricercha sull architettura lombarda*. Milan, 1862), et à M. Odorici. (*L'architettura dell' Italia settentrionale durante in medio evo*. Milan, 1867.)

[2] Puricelli. *Dissert. naz.*, chap. 67.

[3] Non-seulement M. Hübsch admet que l'église actuelle de Saint-Nazaire est bâtie sur les fondations du monument primitif, mais le savant architecte fait encore remonter jusqu'au quatrième siècle presque tout le gros œuvre de l'édifice. (*Mon. de l'Arch. chrét.*, p. 94). Il n'excepte guère que les voûtes et les colonnettes engagées dans les parois extérieures des hémicycles qui, les premières à cause de leurs nervures saillantes, et les secondes à cause de leurs proportions très-sveltes, appartiennent manifestement au moyen-âge. Mais les colonnettes formant corps avec les murailles, on ne voit pas comment ces dernières pourraient dater du quatrième siècle, alors que les petits

Il ne faudrait point s'étonner d'ailleurs qu'une église en forme de croix, sans bas-côtés, put appartenir au quatrième siècle. L'ancienne basilique des Saints-Pierre-et-Paul, située près de Côme et dont les premières assises furent retrouvées sous le dallage de l'église postérieure consacrée à saint Abondio (voir plus loin la description des deux églises), cette basilique, disons-nous, qui date du quatrième ou du cinquième siècle, présente aussi, abstraction faite de ses dépendances, la forme bien accusée d'une croix[1]. En remontant un peu moins haut dans le passé, l'on observe encore la même disposition dans une grande église de Constantinople, vouée aussi aux saints Apôtres, que fit bâtir, au sixième siècle, l'empereur Justinien[2].

Sans accorder trop de valeur aux précédentes considérations, on peut trouver cependant qu'elles justifient d'une manière suffisante la haute antiquité, admise par tous les auteurs milanais, du plan cruciforme de Saint-Nazaire. Peut-être la question sera-t-elle tranchée, un jour, d'une façon positive, par la découverte de ce pavé en marbre africain, donné par Séréna, dont sans doute les débris gisent encore sous le sol. Il est d'autant mieux permis de l'espérer que les fouilles de Saint-Ambroise à Milan, de Saint-Abondio et Saint-Fidèle à Côme, ont fait reparaître des vestiges analogues, grâce auxquels on est renseigné sur la forme primitive de ces églises.

En tout cas, et nous terminerons notre étude par cette observation, les paroles de Landolf attestent que l'église de Saint-Nazaire, telle qu'elle fût reconstruite après 1075, conserva sa précédente disposition. Or, ce fait, joint à l'exemple si remarquable de la basilique laurentienne, montre que le style lombard a pu s'adapter aisément à des plans de forme très-variée et d'une origine antérieure à sa propre formation.

cordons seraient d'un autre temps. Au reste, rien, à mon avis, ne permet de reculer sûrement plus loin que l'incendie de 1075 aucune des parties apparentes de l'édifice. Je ne saurais, sur ce point, me ranger à l'opinion de M. Hübsch.

[1] Le plan de la basilique des Saints Pierre et Paul est teinté en gris pâle sur la planche 75.

[2] Vitet. *Études sur l'histoire de l'art.* I, p. 315 et 316.

SAINT-EUSTORGE A MILAN

L'église de Saint-Eustorge, l'une des plus renommées parmi les anciennes basiliques milanaises, passe pour avoir été fondée par l'évêque saint Eustorge, son patron, qui occupa la chaire de Milan de 315 à 331[1]. Elle était fameuse au onzième siècle par les reliques des Rois mages; mais, après la ruine de Milan par Frédéric Barberousse, les Allemands la dépouillèrent au profit de Cologne de ce dépôt très-envié. Remise en 1227 aux frères prêcheurs de Saint-Dominique, la basilique prit de nouveau une grande réputation, dont elle fut surtout redevable aux reliques du martyr dominicain saint Pierre de Vérone, assassiné en 1252. A partir de cet événement, donations et offrandes affluèrent au monastère ou à l'église. Le cimetière attenant, puis l'enceinte même de la basilique devinrent des lieux de sépulture très-recherchés, et bientôt ce zèle pieux amena la construction des chapelles funéraires, appartenant aux plus illustres familles, qui bordent l'église des deux côtés et donnent au flanc méridional un aspect si pittoresque. Plusieurs tombes remarquables subsistent encore. La plus intéressante, due à Balducci de Pise (1339), contient les restes de saint Pierre de Vérone. Cette tombe qui s'élevait d'abord au milieu de la nef, est maintenant placée sous la coupole d'une chapelle grandiose, bâtie au quinzième siècle derrière le chevet de l'église[2].

L'église de Saint-Eustorge, simple basilique à trois nefs, mesure dans œuvre, non compris les chapelles et autres dépendances, environ 69 mètres de longueur et 23 mètres de largeur. La grande nef est large d'environ 12 mètres. Ces dimensions

[1] Consulter surtout pour les renseignements historiques : Giulini, *Storia di Milano ;* Caffi, *Illustrazione della chiesa di S. Eustorgio*, Milano, 1841 ; un opuscule anonyme intitulé *Cenni Storici intorno alla basilica di S. Eustorgio*, Milano, 1864; enfin Mongeri, *L'arte in Milano*. Milano, 1872.

[2] On vient de retrouver sous le badigeon la décoration primitive de cette chapelle, décoration en stuc peint extrêmement élégante, et qui mérite d'être citée parmi les principales curiosités de Milan.

diffèrent peu de celles que présente la basilique ambroisienne[1]. Quatorze piliers, dont sept de chaque côté, partagent les nefs en huit travées. Comme à Saint-Ambroise, l'abside principale est précédée d'un compartiment rectangulaire ; et la haute tribune qui occupe ces deux parties de l'édifice, surmonte une crypte dont le sol



affleure celui de l'église. La construction de la crypte et le transfert du chœur dans la tribune exhaussée datent seulement de 1537.

D'autres changements eurent lieu pendant le seizième siècle ; l'architecture de l'église et des chapelles fut travestie à la mode du jour, mais on ne toucha guère à

[1] A Saint-Ambroise, la longueur et la largeur totales intérieures sont de 66m,40, et 26m,16. La largeur de la grande nef est d'environ 13m,50.

l'ancienne construction qui fut seulement cachée sous la brique et le plâtre. La restauration entreprise en 1863 et terminée dix ans plus tard environ, vient de la faire reparaître. Elle appartient au style lombard comme du reste on pouvait s'y attendre d'après quelques chapiteaux laissés à découvert par les décorateurs du seizième siècle.

Cette construction est pleine d'irrégularités et d'incohérences que la vue perspective, donnée ci-dessus, montre assez complétement. Les quatre piliers, représentés sur le dessin appartiennent à la file de droite : ce sont les troisième, quatrième, cinquième et sixième à partir de la façade. Les deux premiers piliers sont pareils au troisième, et le septième, principalement formé d'une grosse tige cylindrique, est la reproduction du cinquième. Du côté gauche, la disposition est la même. Par suite, les supports isolés sont de trois espèces. De chaque côté, d'abord, trois piliers à nervures, de proportions grêles et élancées, puis deux soutiens analogues, mais plus robustes et garnis d'un plus grand nombre de cordons, alternant avec des piles cylindriques surmontées de nervures à partir de la naissance des petits arcs doubleaux.

Ces derniers appuis sont terminés par de simples bandeaux que leurs sculptures désignent assez clairement pour des ouvrages de la fin du style lombard. Leur forme cylindrique elle-même les rapproche des piliers de la cathédrale de Plaisance, bâtie de 1122 à 1233[1] et de ceux de l'église abbatiale de Chiaravalle, reconstruite vers la fin du treizième siècle[2]. Pour ce double motif, on est tenté d'admettre que les supports en question doivent à quelque restauration leur contour circulaire. Et, comme les nervures de la partie supérieure émergent brusquement de la plate-forme du bandeau il semble que la restauration ait consisté dans l'application d'une enveloppe cylindrique contre un noyau plus ancien, d'abord cantonné de nervures sur toute la hauteur. Mais ce passage brusque d'un tronc circulaire à une tige cantonnée de nervures s'observe pareillement à l'église de Chiaravalle, où ces deux parties furent construites ensemble; en sorte qu'il reste douteux, jusqu'à meilleure information, s'il y eut, pour les piliers circulaires de Saint-Eustorge, reconstruction totale ou simple transformation.

La forme particulière et la structure plus grêle des trois premiers piliers de chaque

[1] Fr. Osten. *Die Bauwerke in der Lombardei*, planches 20 et 21.

[2] Caffi. *Dell' abbazia di Chiaravalle in Lombardia*, Milano, 1842. Aux exemples de la cathédrale de Plaisance et de l'église de Chiaravalle, M. Clericetti en ajoute quelques autres. Clericetti, *Ricerche sull' architettura lombarda*, Milano, 1869, p. 63 et suiv.

file donne aussi matière à remarque. On a répété, sur la foi du chroniqueur Flamma, que les deux premières travées, qui sont plus étroites que les suivantes, formaient peut-être, avant le treizième siècle, un vestibule intérieur séparé de l'église par un mur[1]. Mais alors, le premier pilier se fut trouvé dans ce vestibule, le troisième étant situé dans l'église et le second faisant corps avec la muraille interposée. Evidemment ces trois piliers, placés dans de telles conditions, n'eussent point été pareils, comme ils le sont. L'existence ancienne d'un vestibule intérieur paraît donc inadmissible, du moins pour l'édifice actuel, et la moindre amplitude des premières travées provient de quelque autre motif[2].

En définitive, la forme différente des piliers tient à des restaurations ou reconstructions partielles, dont il serait difficile, à présent, de reconnaître les époques. La trace de ces remaniements est d'ailleurs très-visible partout. Elle apparaît dans la hauteur variable des nefs latérales et le relèvement des arcs longitudinaux jusqu'aux formerets des grandes voûtes ; dans le prolongement, au-dessus des anciens chapiteaux du premier rang, de celles des nervures qui aboutissent à ces arcs relevés ; dans la forme ogivale de quelques arcs ; dans la structure diverse des arcs, dont les uns, plus récents, sont bâtis tout en briques, tandis que les autres, plus anciens, renferment, comme à Saint-Ambroise, de nombreux claveaux en pierres disséminés parmi les briques ; enfin, dans l'addition aux trois premiers supports de deux petits cordons et d'une tablette, sur lesquels prennent appui les arcs diagonaux des principales voûtes. Ces divers changements se rattachent évidemment à la construction des grandes chapelles latérales qu'on prit le parti d'ouvrir largement sur la maîtresse nef, à travers les bas-côtés, et à l'établissement des voûtes d'arête, qui remplacèrent petit à petit, à partir du treizième siècle, l'ancienne couverture en charpente[3]. Ainsi, comme il arriva souvent, les bienfaiteurs de l'église contribuèrent le plus à sa ruine, soit par l'érection de vastes annexes, qu'il ne fut possible de bien relier à l'édifice qu'en défigurant son architecture, soit par des changements successifs et mal coordonnés, introduits à titre d'embellissements. En définitive, l'église de Saint-Eustorge a presque disparu sous les restaurations. Cette ancienne bâtisse n'est plus qu'un amas de pièces et de

[1] Caffi. *S. Eustorgio*, *Cenni storici*, p. VIII.

[2] Examinant un cas analogue qui se rencontre à l'église de Saint-Savin en Poitou, Mérimée pense qu'il faut y voir l'intention plus ou moins réfléchie de conserver un souvenir du narthex intérieur des premières basiliques chrétiennes. Mérimée, *Études sur les arts au moyen âge*, Paris, 1875, p. 71.

[3] Mongeri. *L'arte in Milano*, p. 45.

morceaux, dont le pêle mêle produit un misérable effet en dépit des souvenirs qui s'y rattachent.

Si l'on cherche à se faire une idée de la forme première de l'église, non de la forme primitive remontant au quatrième siècle, mais de celle qu'avait l'édifice lombard, dont il reste la carcasse effondrée, on ne peut guère y parvenir sans quelque incertitude. Ce devait être une basilique couverte en charpente où, sans doute, comme à Saint-Celse, les piliers s'unissaient à travers les nefs par des arcs doubleaux[1]. Les bas-côtés étaient probablement voûtés. Des galeries hautes les surmontaient, a ce qu'on prétend; mais le fait est plus que douteux, car s'il avait existé de semblables galeries, leur toit se fut élevé jusqu'aux rampants de la façade qui est très-basse, et par suite une toiture à deux pentes eût couvert tout l'édifice, disposition fâcheuse pour l'éclairage, qui, dans une grande église couverte en charpente, n'avait aucune raison d'être et qu'on n'a jamais employée dans ce cas. La grande élévation des voûtes latérales qui, dans plusieurs travées, prennent leur naissance au même niveau que les maîtresses voûtes, aura fait croire, sans doute, à l'existence de galeries supérieures; mais cette élévation, nous l'avons déjà dit, résulte d'un exhaussement fait après coup pour donner aux chapelles de spacieuses ouvertures sur l'église. Les chapiteaux placés aux naissances de ces arcs relevés datent du treizième ou du quatorzième siècle, excepté deux ou trois d'entre eux, qui sont des débris de provenance quelconque. S'il avait existé des galeries hautes, on n'eût pas manqué, sans doute, de réemployer leurs chapiteaux.

Les sculptures permettent peut-être d'éclaircir le mieux la question de date. En effet, les anciennes sont restées en place malgré l'exhaussement partiel des piliers; et l'on reconnaît de suite, à leur aspect général, au méplat des reliefs, et même au choix des compositions ou à la forme des ornements, qu'elles se rapprochent beaucoup des sculptures de l'atrium de Saint-Ambroise. La reconstruction lombarde de Saint-Eustorge semble donc remonter à la fin du neuvième siècle : disons cependant, pour n'être pas trop affirmatif en des questions aussi scabreuses, qu'elle pourrait n'avoir eu lieu qu'au siècle suivant.

Quelques parties de l'église appartiennent à des temps moins reculés. La façade devait être dans ce cas; mais il n'est plus possible, à cause de sa récente reconstruc-

[1] Avant que le mur de façade n'eût été reconstruit, ce qui eut lieu de 1863 à 1865, on voyait sous le toit, contre cette muraille (j'ai fait l'observation en 1861) un ancien arc formeret plus élevé que les voûtes de la grande nef et paraissant appartenir à quelque système d'arcs transversaux préexistant à ces voûtes.

tion, de lui assigner sûrement une date. Le campanile, tour carrée très-haute et très-robuste, ne fût bâti qu'au commencement du quatorzième siècle, de 1297 à 1309[1].

L'une des parties principales de l'édifice est, au contraire, plus ancienne que le corps de l'église lombarde. C'est l'abside avec le compartiment qui la précède. Comme à Saint-Ambroise, il y a séparation complète entre les maçonneries des murs droits aboutissant à l'hémicycle et celles des piliers engagés qui forment les têtes de ces murs. L'abside avec ses grandes fenêtres, seulement ébrasées vers l'intérieur, les pilastres qui subdivisent sa paroi extérieure et les profondes arcatures à double archivolte de son couronnement, est en tous points semblable à celle de Saint-Ambroise. La structure des maçonneries est aussi la même dans les deux absides. Evidemment des constructions qui se ressemblent autant doivent être à peu près contemporaines. Le chevet de Saint-Eustorge daterait donc du huitième siècle.

Il reste à signaler une curieuse particularité mise au jour, en août 1869, par les travaux de restauration. Entre le dernier support disposé en forme de pilier engagé et le mur circulaire de l'abside, se trouve, de chaque côté de la grande nef, une arcade, autrefois bouchée, soutenue par des piédroits rectangulaires. A cette arcade succède, vers la nef, l'amorce d'un second arc, lequel est brusquement coupé par le pilier cantonné de nervures appartenant aux nefs. Ainsi, le chevet du huitième siècle paraît s'être continué par un vaisseau du même temps, où deux files d'arcades sur piédroits séparaient simplement la grande nef des bas-côtés. Cette disposition devait être fréquente avant que l'emploi du pilier cantonné de colonnes fût devenu habituel; et d'ailleurs elle ne tomba jamais en désuétude, car l'on trouve des exemples de son emploi jusque dans la période finale du style lombard. De ce qui précède, il résulte, en définitive, que le vaisseau du neuvième ou du dixième siècle n'a pas immédiatement remplacé, sans doute, la construction primitive. Une reconstruction totale, dont porteraient témoignage l'abside et les murs attenants, paraît avoir eu lieu dans le cours du huitième siècle.

[1] Caffi. *S. Eustorgio. Cenni storici*, pages IX et X.

DIVERSES ÉGLISES DE STYLE LOMBARD A MILAN

Parmi les nombreuses églises que possède la ville de Milan, beaucoup furent fondées avant le douzième siècle. De celles-ci, les unes appartiennent à l'époque lombarde, tandis que les autres, et c'est le plus grand nombre, remontent aux siècles précédents. Ces anciens monuments, les plus anciens surtout, furent exposés à toute sorte de périls, car, du cinquième siècle au douzième, Milan éprouva de fréquentes et terribles catastrophes, pillages, sacs, incendies, voire destructions presque totales. Les Huns en 452, et les Goths en 539, lui infligèrent d'épouvantables désastres, dont elle fut très-longtemps à se relever. L'empereur Lambert la maltraita de nouveau en 897, à la suite d'une prise d'assaut. Plus tard, en 1162, Milan tomba aux mains d'un implacable ennemi, l'empereur Frédéric Barberousse, qui, pour en finir avec la turbulente métropole, l'abandonna aux cités voisines, avec commision de la détruire. L'ordre fut exécuté sans merci. Pavésans, Comasques, Crémonais, Novarais, Lodigiens s'acharnèrent à l'œuvre et par trois fois, paraît-il, revinrent à la charge. Les églises devaient être respectées ; mais, comme on employa le feu pour ruiner d'autres édifices, il est probable qu'elles souffrirent aussi quelques dommages : le fait est même connu positivement pour deux d'entre elles.

Quelques grands incendies joignirent leurs effets destructeurs à ceux des guerres et des invasions. Nous avons déjà cité ceux de 1070 ou 1071 et de 1075, qui consumèrent les basiliques laurentienne et nazarienne avec beaucoup d'édifices sacrés. Au commencement du douzième siècle survint une nouvelle ère de sinistres. Les incendies étaient fréquents, comme l'on voit; et les siècles antérieurs à l'an mil n'en comptèrent sans doute pas moins que l'époque suivante, dont l'histoire est mieux connue.

Il serait extraordinaire qu'une telle succession de désastres eût épargné même une seule des primitives basiliques milanaises. Aussi paraissent-elles avoir été toutes

reconstruites, et cela précisément à l'époque où florissait l'architecture lombarde; si bien que, vers la fin du douzième siècle, les églises de Milan devaient, en général, comme Saint-Ambroise, Saint-Laurent, Saint-Nazaire, appartenir à cette architecture.

Mais on continua, par la suite, de transformer et de détruire. De nouveaux besoins, le goût du changement, parfois le désir de faire plus grand et plus beau, ou celui d'habiller les édifices à la mode du jour, causèrent aux églises lombardes presque autant de dommages qu'en avaient fait subir aux anciennes basiliques la fureur des hommes et les ravages du feu. On a pu voir, par les exemples des églises précédemment étudiées, combien la Renaissance et l'époque suivante leur infligèrent de mutilations. Ce n'est que depuis peu d'années, que les travaux faits dans ces monuments améliorent leur état au lieu de l'aggraver. Outre ceux que nous avons décrits, la cité milanaise en compte encore plusieurs autres, où la structure lombarde apparaît plus ou moins au dehors, mais dont l'intérieur est en général complétement défiguré. Nous allons consacrer une courte notice à celles de ces églises qui présentent de l'intérêt, et nous commencerons cette revue par les deux anciennes cathédrales, bien qu'elles soient depuis longtemps détruites.

Sainte-Marie-Majeure et Sainte-Tècle, anciennes cathédrales. — Milan avait autrefois deux cathédrales, dont l'une, Sainte-Marie-Majeure, était officiée durant l'hiver, tandis que la seconde, Sainte-Tècle, servait pendant l'été. Nous avons déjà dit (p. 46) que Brescia eut aussi deux cathédrales, et nous verrons plus loin que Pavie était dans le même cas. A Milan, cet usage paraît s'être introduit dans les premières années du neuvième siècle[1]. Les deux cathédrales y étaient fort vastes et d'une grande richesse pour leur temps. Sainte-Tècle, ruinée une première fois par l'incendie de 1075, fut rasée en 1547.

Sainte-Marie-Majeure était la principale église de Milan. Reconstruite peut-être dès le neuvième siècle, elle fut certainement rebâtie ou restaurée vers la fin du onzième, après le terrible incendie de 1075, qui amena la perte de l'autel, formé, comme celui de Saint-Ambroise, par des lames en métaux précieux. En 1162, Frédéric Barberousse fit renverser le campanile à cause de son élévation et de la force de ses murailles. C'était, disent les contemporains, la plus haute tour de la Lombardie. Soit

[1] Giulini, t. I, p 93. Le même auteur nous a fourni les documents historiques donnés plus loin.

fait exprès, soit hasard, elle s'écroula sur l'église, dont une partie fut jetée par terre. Selon Flamma, les dames milanaises, illustres dès alors par leur patriotisme, auraient vendu leurs bijoux pour réparer ce désastre, et le pape Urbain III, qui était archevêque de Milan avant d'occuper la chaire de Saint-Pierre, aurait aussi contribué à la restauration de son ancienne cathédrale.

Giulini reproduit un dessin de la vieille façade[1], qui fut démolie seulement en 1682, alors que le restant de l'église avait été renversé trois siècles plus tôt, pour faire place au dôme actuel. Si l'on en juge par ce dessin, la façade en question, bâtie sans doute après le désastre de 1162, aurait conservé, malgré d'assez graves retouches, plusieurs traits essentiels de son ordonnance première. Le petit porche, soutenu par deux colonnes, qui précédait la porte principale, paraît, à la vérité, dater de la Renaissance; mais il a pu remplacer un édicule de même forme, semblable à ceux que possédaient ou possèdent encore un certain nombre d'églises lombardes, telles que les cathédrales de Plaisance, Parme, Modène, et plusieurs églises de Vérone. Cette conjecture tire quelque appui du fait, mentionné expressément par les récits contemporains, que les images sculptées dont le pape Urbain III orna son ancienne cathédrale étaient surtout des lions et des griffons, c'est-à-dire les animaux qu'on avait alors coutume de placer à l'entrée des églises, sous les colonnes des porches. Or, parmi les monuments lombards qui subsistent encore, soit à Milan, soit dans les territoires voisins, il n'en est aucun où l'on reconnaisse l'existence présente ou passée d'un de ces auvents, soutenus par deux colonnes, qui se rencontrent souvent dans les régions de la Cisalpine plus rapprochées de l'Adriatique. A cet égard donc, l'ancienne cathédrale de Milan fit exception peut-être, et ce qu'on peut savoir de son portail méritait d'être signalé.

Saint-Georges *al palazzo*. — Cette église, dont l'origine remonterait, dit-on, au commencement du huitième siècle[2], doit son surnom au voisinage d'un ancien palais qui datait peut-être de l'époque romaine. Une consécration faite en 1129 donne lieu d'admettre que l'édifice venait alors d'être rebâti, d'autant plus que le gros œuvre de la construction, modifié ou revêtu seulement aux seizième et dix-huitième siècles, est unou vrage de l'époque lombarde. Du côté du chevet, plusieurs piliers laissent voir leur formes anciennes, et même d'anciennes sculptures, dont l'aspect ne contredit en rien la date que paraît annoncer la consécration de 1129.

[1] Giulini, t. II, p. 689. — [2] Id., t. III, p. 187.

La structure de l'édifice était la même que celles de Saint-Ambroise et de Saint-Celse. Des piliers alternativement plus forts et plus faibles séparaient entre elles les trois nefs, de manière à former partout des travées à peu près carrées, deux fois plus nombreuses pour chaque collatéral que pour la grande nef. Cette disposition, la plus ancienne qu'on ait adoptée dans les églises lombardes voûtées, serait ainsi, d'après le témoignage fourni par Saint-Georges *al palazzo*, restée en usage, au centre même de la Lombardie, jusqu'au commencement du douzième siècle.

L'ancienne porte principale, transportée près du chevet, dans la dernière petite travée du côté gauche, est encore bien conservée. Les sculptures qui la décorent, plus fines que celles des chapiteaux intérieurs, ont de l'analogie avec les ornements sculptés sur la porte de Saint-Celse.

Saint-Babila. — L'église de Saint-Babila, dédiée aussi à saint Romain et appelée primitivement *ad concilia sanctorum*, passe pour l'une des plus anciennes de Milan. Jean-Galéas Visconti, qui lui portait une dévotion particulière, la restaura en 1387[1]. Plus tard on y fit de nouveaux changements auxquels elle doit son aspect moderne. Mais ces modifications n'ont été que superficielles, et les chapiteaux anciens, restés visibles sur quelques points, notamment au pilier de la chaire, montrent que l'église, rebâtie dans le style lombard, a conservé la structure qu'elle reçut à cette époque. On retrouverait des piliers cantonnés de colonnes sous les parements des supports actuels.

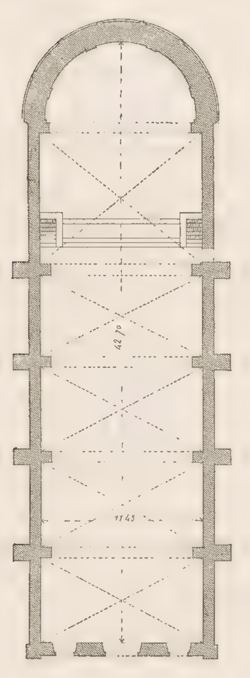
La sculpture de deux chapiteaux, restés apparents, marque une période avancée du style lombard, et la disposition de l'édifice donne, sur sa date probable, la même indication. Tous les piliers sont pareils et la grande nef compte autant de travées que les bas-côtés. L'amplitude de ces travées n'est point la même partout. Dans les trois premières, à partir de la façade, les compartiments du vaisseau central sont à peu près carrés, ceux des petites nefs se trouvant alors barrelongs, tandis que la cinquième et dernière travée, beaucoup plus étroite que les premières, offre une disposition inverse : les divisions collatérales, de forme carrée, y comprennent entre elles, sur la grande nef, un compartiment rectangulaire. Quant à la quatrième travée, elle offre un moyen terme entre les trois premières et la cinquième : les trois compartiments y sont des rectangles[2]. Le fait que les piliers sont tous égaux et que

[1] Giulini, t. V, p. 714.

[2] Le plan de Sainte-Julie de Bonate (voy. pl. 72) offre une disposition analogue : seulement les travées plus étroites, au nombre de deux comme à Saint-Babila, au lieu de confiner au chevet, sont voisines de la façade.

la grande nef compte autant de travées que les bas-côtés ne suffit point, à lui seul, pour désigner une époque ; mais la forme particulière des trois premières travées donne, au point de vue chronologique, un renseignement significatif. Nous verrons plus loin que cette forme, très-fréquente en Italie dans les édifices du bas moyen âge, n'a commencé de venir en usage que pendant la période finale du style lombard. Par suite, la reconstruction de Saint-Babila daterait seulement du douzième siècle.

Saint-Calimère. — L'église de Saint-Calimère, l'une des plus anciennes de Milan, fut bâtie, paraît-il, sur le lieu même où l'évêque dont elle porte le nom, souffrit le martyre. L'édifice actuel, revêtu à l'intérieur d'une décoration moderne, date de l'époque lombarde. Nous en donnons le plan ci-contre, afin surtout de confirmer, par ce nouvel exemple, que le style lombard s'est prêté, spécialement dans la ville de Milan, aux dispositions les plus diverses.



L'église se compose d'une nef unique, partout de même largeur, que termine une grande abside. Elle est divisée par des arcs doubleaux et de vigoureux appuis, formant éperons intérieurs et extérieurs, en cinq travées couvertes par des voûtes d'arêtes sans nervures. Les quatres premières travées, disposées sur plan barrelong, sont à peu près moitié aussi longues que larges. La dernière, qui s'approche du carré, forme la tribune conjointement avec l'abside. On y monte par cinq marches, tandis que deux escaliers latéraux conduisent à une crypte, aujourd'hui profondément enterrée, qui occupe tout l'espace couvert par la tribune.

La disposition générale du plan n'a rien de remarquable. Déjà nous l'avons rencontrée à Saint-Pierre de Civate et nous la retrouverons à Saint-Lazare de Pavie. Mais ces deux derniers édifices étaient couverts en charpente au lieu que Saint-Calimère nous offre le même type accommodé pour recevoir des voûtes ; circonstance fort rare dans les monuments que nous étudions et dont nous n'aurons l'occasion de citer aucun autre exemple.

Les renseignements font défaut sur la question de date ; aucun ornement sculpté n'est demeuré visible. On ne peut donc se guider que d'après la structure de l'édifice

et le mode de construction des maçonneries anciennes, qui apparaissent à l'extérieur dans les parties hautes des murailles. Ces deux éléments d'appréciation fournissent heureusement des indices assez significatifs et concordant entre eux ; car le fait des travées barrelongues et la beauté de l'appareil en brique annoncent également bien le douzième siècle. Peut-être faut-il assigner à l'abside une date plus reculée à cause de sa ressemblance avec les absides de Saint-Ambroise et de Saint-Eustorge. L'état actuel du monument ne nous a point permis d'avoir à ce sujet une opinion arrêtée.

Sainte-Marie de Brera. — Cette église, qui sert à présent de musée archéologique, remonte aux premières années du treizième siècle. Mais la vieille façade, maintenant détruite, dont le précieux livre de Giulini, reproduit le dessin[1], ne pouvait pas dater d'aussi loin. Ce devait être un ouvrage du quatorzième siècle, et précisément l'histoire parle d'une reconstruction ou réfection opérée en 1362. Au contraire, les piliers ronds que l'on voit au fond de l'édifice, surmontés pour la plupart de chapiteaux à pesantes figures d'animaux, datent certainement de la construction primitive. Ce sont eux qui donnent encore de l'intérêt aux vestiges de Sainte-Marie de Brera à cause de l'authenticité de leur témoignage sur l'état de la sculpture lombarde au commencement du treizième siècle. La forme circulaire des appuis mérite aussi d'être remarquée.

Saint-Jean *in conca*. — L'église de Saint-Jean *in conca*, d'une origine très-reculée, sert aujourd'hui de magasin. Mise en 1615 à la mode du jour, elle n'a conservé de son ancienne architecture que la façade, où l'on reconnaît sans difficulté les caractères du style lombard le plus avancé.

Saint-Etienne *in brolio* ou *alla ruota*. — Cette ancienne basilique, fondée, paraît-il, au cinquième siècle, fut ruinée par l'incendie de 1075[2], puis rebâtie dans le style lombard. De nouveaux travaux, entrepris à la fin du dixième siècle, la transformèrent complétement, à l'exception d'un portique frontal, qui ne fût démoli qu'au dix-septième siècle. On voit encore, sur la place qui précède l'église, le pilier d'angle de ce portique : c'est tout ce qui apparaît de la construction lombarde.

[1] Giulini, t. IV, p. 319.
[2] Id., t. II, p. 507.

Saint-Satyre. — L'église de Saint-Satyre, bâtie, à ce qu'on prétend, par l'archevêque Anspert, dans la seconde moitié du neuvième siècle[1], fut reconstruite au quinzième siècle. On n'y voit plus rien d'ancien que le campanile et une petite chapelle très-curieuse, dont la Renaissance n'a modifié que certaines formes secondaires. Une coupole d'environ trois mètres de diamètre, portée sur des trompes dans les angles et maintenue latéralement par de robustes arcs en berceau, repose, suivant une disposition favorite de l'architecture bysantine, sur quatre colonnes détachées de l'enceinte. Des niches et la porte d'entrée occupent le fond des berceaux. Quelques chapiteaux et deux fûts de colonnes sont de provenance antique.

On ne comprend guère le rôle que pouvait jouer dans une église lombarde un pareil édicule, qui forme à lui seul un temple complet. Notons qu'il ne fait partie de l'église de Saint-Satyre qu'à titre d'annexe, rattachée et non liée au corps de l'édifice, et qu'aucun document n'attribue positivement sa fondation à l'archevêque Anspert. Aussi, prenant surtout en considération le caractère bysantin si prononcé de l'architecture, émettons-nous l'avis que la chapelle de Saint-Satyre pourrait être de quelques siècles plus ancienne qu'on ne le pense communément[2].

Saint-Simplicien. — Cette basilique, l'une des plus anciennes et des plus considérables de Milan, a subi diverses vicissitudes depuis sa fondation. L'édifice actuel est en forme de croix, avec trois nefs, coupées par un transept très-saillant, qui se compose de deux nefs jumelles séparées par une file de piliers. Toutes les voûtes ont leur naissance à la même hauteur et les arcs sont légèrement pointus. Suivant M. Mongéri, qui a fait une étude très-complète de Saint-Simplicien[3], la basilique primitive aurait été remplacée par une église lombarde à trois nefs, couverte en charpente, que sans doute au treizième siècle, les Clunisiens ses possesseurs auraient modifiée par l'addition du transept à double nef et l'exhaussement des voûtes collatérales; dispositions insolites et singulières, qui font de cet édifice un sujet d'étonnement pour le visiteur.

Une restauration malheureuse, faite en 1841, a fort endommagé l'intérieur de l'église; mais la façade, restaurée seulement en 1870, a bien conservé son caractère

[1] Giulini, I, p. 285.

[2] Tel est aussi l'avis de Hübsch, qui a publié le plan et la coupe de la chapelle de Saint-Satyre, ainsi que le dessin d'un chapiteau. Hübsch, *Monuments de l'architecture chrétienne*, traduit de l'allemand par M. l'abbé Guerber, Paris, 1866.

[3] Mongéri, *L'arte in Milano*, p. 67 et suivantes.

lombard. Des arcs formerets, encastrés dans cette façade avec la même disposition qu'à l'église pavésane de Saint-Pierre *in ciel d'oro* (voy. pl. 65), annoncent qu'un vestibule extérieur fut au moins projeté. On sait combien la construction de ces vestibules entrait dans les habitudes de l'ordre de Cluny.

SAINT-MICHEL DE PAVIE

On nous a raconté que, lors de la restauration récente de Saint-Michel-Majeur, des ouvriers, occupés à percer à sa base l'un des gros murs du transept septentrional, découvrirent une pièce de monnaie dans l'épaisseur de la maçonnerie. N'y attachant aucune valeur particulière, ils l'employèrent à leur dépense. Elle disparut ainsi ; et, avec elle, s'est peut-être perdue l'occasion d'apprendre la date précise de Saint-Michel. Il y a là, pour les archéologues, le sujet d'un vif regret, car dans l'absence presque complète de documents sur l'âge des églises lombardes antérieures au douzième siècle, quelques dates certaines lèveraient bien des difficultés. La date de Saint-Michel offrirait même un intérêt exceptionnel, en raison de l'importance du monument et des discussions dont il fut l'objet. Presque tout ce qu'on a dit sur le style lombard s'est dit à propos de Saint-Michel : chaque système y a pris son fondement et chaque auteur y a, pour ainsi dire, planté son drapeau. Faisons d'abord connaître, par une analyse succincte, les anciens documents historiques et les opinions de nos devanciers. Ensuite nous décrirons le monument et donnerons notre avis sur la question de date.

Documents Historiques. — Un passage de Paul Diacre fait connaître que, dès le règne de Grimoald (662-671), une église, dédiée à saint Michel, existait dans Pavie[1] Le même auteur mentionne de nouveau cette église à l'époque du roi Luitprand (712-744)[2]. Dans les deux cas, Saint-Michel est cité pour avoir servi d'asile, contre la colère royale, à des fugitifs échappés du palais.

Un diplôme de 902, donné par l'empereur Louis II, finit en ces termes : *Congregatis Ticinum in ecclesia beati Michaelis archangeli, quæ dicitur major etc.*[3] C'est à l'église dont

[1] Pauli Diaconi, *De gestis Longobardorum*, lib. V, cap. III.

[2] *Id.*, lib. VI, cap. LI.

[3] Robolini, *Notizie appartenenti alla storia della sua patria*, Pavia, 1823-1832, vol. II, p. 51.

nous faisons l'étude que s'applique cette dénomination de *major*, restée en usage par la suite : elle la distingue de plusieurs autres églises vouées à saint Michel dans la ville de Pavie[1]

En 924 survint un effroyable désastre. Les Hongrois s'emparèrent de Pavie qu'ils mirent à sac et livrèrent aux flammes. Selon Luitprand et Frodoard, chroniqueurs contemporains, presque tous les habitants furent massacrés, 43 églises furent brûlées, et de la ville, naguère florissante, il ne resta qu'un monceau de ruines[2]. Le palais royal ne fut point épargné, car un diplôme de 935 le donne pour fraîchement reconstruit[3]. Ce palais touchait à l'église Saint-Michel-Majeur[4]; et la contiguïté des deux édifices, jointe à la circonstance d'un asile deux fois offert par une église de Saint-Michel à des fugitifs échappés du palais, est le fondement sur lequel on s'appuie pour reconnaître Saint-Michel-Majeur dans l'église vouée au saint Archange dont parle Paul Diacre.

Plusieurs rois d'Italie furent couronnés à Saint-Michel : Bérenger et son fils Adalbert en 950 ; Hardouin, marquis d'Ivrée en 1002 ; Henri II de Bavière en 1004. Le fait est contesté pour Hugues, duc de Provence, élu roi d'Italie en l'année 926[5].

Peu de jours après le couronnement de Henri II, en 1004, un terrible incendie sévissait de nouveau dans Pavie[6] et, sans doute, dévastait encore le palais royal, car Henri II commanda aux Pavésans de le restaurer. L'ordre ne fut donné qu'en 1013 ; et comme dans l'intervalle, ce palais, dont le sort nous intéresse à cause de sa contiguïté avec Saint-Michel, fut habité par Hardouin, compétiteur de Henri, il faut croire que les flammes ne l'avaient pas détruit, mais seulement endommagé[7]. Au reste, les habitants de Pavie le rasèrent quelques années plus tard, en 1024[8], par haine de l'Empereur qui venait de mourir. Depuis cette époque, Pavie cessa d'être la capitale, et les souverains se firent couronner soit à Saint-Ambroise de Milan, soit à Monza, excepté

[1] Au commencement du quatorzième siècle, on en comptait quatre à l'intérieur des murs et une dans les faubourgs d'après l'énumération faite par l'auteur anonyme des Louanges de Pavie. Robolini, *Storia di Pavia*, vol. IV, part. II, p. 114 et suiv.

[2] Robolini, *Storia di Pavia*, vol. II, p. 57

[3] *Id.*, vol. II, p. 63.

[4] Cela résulte clairement d'un diplôme de 1008 ou 1009, donné par le roi Hardouin et qui se termine ainsi : « *In palatio juxta ecclesiam sancti Michaelis* » Robolini, vol. II, p. 96.

[5] Voir Muratori, *Annali d'Italia*, à l'année 926 et Giulini, *Storia di Milano*, t. I, p. 468.

[6] Robolini, vol. II, p. 91 et 98.

[7] *Id.*, vol. II, p. 93 et 96.

[8] Voir à l'année 1024, Muratori, *Annali d'Italia* ; Giulini, *Storia di Milano* ; Robolini, *Storia di Pavia*.

Frédéric Barberousse, que l'hostilité des Milanais ramenait une dernière fois, en 1155, sous les voûtes de Saint-Michel-Majeur.

On est mal renseigné sur la condition du clergé qui possédait anciennement Saint-Michel. Y eut-il primitivement des moines, comme paraît l'indiquer la désignation *monasterium* d'abord en usage. Mais le terme en question s'appliquait aussi à des prêtres séculiers vivant en commun.

Toutefois, l'existence de la collégiale n'est positivement attestée que par un document des premières années du douzième siècle. Dès cette époque, le prévôt de Saint-Michel était, après l'évêque et le prévôt de la cathédrale, le principal dignitaire ecclésiastique du diocèse de Pavie [1].

Opinions exprimées sur la date de Saint-Michel. — Nous venons de produire les seuls renseignements d'ancienne date qu'on ait donnés sur l'église de Saint-Michel. Ils témoignent, avec un suffisant degré de certitude, que sa fondation remonte au moins au septième siècle; et l'on reconnaît d'ailleurs, à première vue, que ni les Romains, ni les Goths, ni les Grecs n'ont bâti l'édifice actuel, le seul qui nous intéresse. Aussi ne nous arrêterons-nous point à citer, encore moins à réfuter les auteurs qui, livrant carrière à leur imagination, se sont plu à reculer, au delà de l'époque longobarde, l'origine de Saint-Michel-Majeur. Commençons par Séroux d'Agincourt, qui assigne pour date, au monument actuel, cette dernière époque [2].

L'opinion de Séroux d'Agincourt a son point de départ dans l'idée que les Longobards exercèrent une influence sur l'architecture des provinces conquises par leurs armes; car ce fait qu'il existait au septième siècle, dans le même emplacement qu'aujourd'hui, une église dédiée à Saint-Michel, ne prouve nullement que l'édifice actuel soit encore celui du septième siècle.

Plus tard, Cordero di San Quintino exprime un avis tout différent, qu'il motive par de longues et sérieuses considérations [3]. Suivant cet auteur, les terribles incendies de 924 et 1004 ont dû ruiner de fond en comble le monument primitif; et, quant à l'église actuelle, si l'on compare son architecture, d'un côté, avec celle de quelques édifices attribués aux Longobards, et, d'un autre côté, avec celle des monuments bâtis

[1] Robolini, vol. II, p. 215 et suiv. vol. III, p. 355.

[2] Séroux d'Agincourt. *Histoire de l'art par les monuments*, Paris, 1823, t. I, p. 39, t. IV, planche 24.

[3] Cordero di San Quintino — *Dell'italiana architettura durante la dominazione longobarda* — Brescia, 1829, p. 28 et suiv.

en Italie et dans les contrées voisines depuis la fin du dixième siécle, on se trouve conduit à la ranger parmi ces derniers. Le savant archéologue va même jusqu'à fixer la date de Saint-Michel entre le milieu du onzième siècle et le milieu du douzième.

M. Vitet, qui fit connaître en France l'étude de San Quintino, en adopta les conclusions relativement à saint Michel[1]. Tel fut aussi l'avis de M. Odorici, le savant illustrateur de la cathédrale de Parme et des monuments brescianais du haut moyen âge.

Par contre, dans le même temps où San Quintino reportait aux environs de 1100 la date de Saint-Michel-Majeur, G. et D. Sacchi, ses émules dans le concours proposé par l'Académie de Brescia, ne font aucune difficulté d'accepter la date admise par d'Agincourt[2]; mais leur opinion se trouve appuyée sur de tels arguments qu'elle tombe en quelque sorte d'elle-même.

Vers la même époque, l'historien pavésan Robolini avait suivi d'abord l'opinion de Séroux d'Agincourt[3]; mais l'ouvrage de San Quintino, qui présentait la question sous un nouveau jour, le fit changer d'avis, ainsi qu'il l'avoue avec autant de modestie que de bonne foi. Dans son quatrième volume, composé de deux parties, parues en 1830 et 1832[4], il admet que la fondation de Saint-Michel Majeur, tel qu'il existe aujourd'hui, ne saurait remonter à l'époque longobarde ; mais il se sépare ensuite de San Quintino en fixant vers le milieu du dixième siècle la date probable de l'église, dont il attribue la reconstruction à l'évêque Luitfroid (943-971).

Reprenant ce sujet déjà très-débattu, M. Léonce Reynaud sut en raviver l'intérêt. L'étude du monument le conduisit à proposer un nouvel avis fondé sur l'interprétation de faits positifs, qui, visibles à tout venant, n'avaient encore été signalés par personne. Trois constructions distinctes apparaissent sur les parois extérieures de l'édifice (voy. pl. 52). La première, formée par un calcaire noirâtre, existe principalement autour de l'abside et sur le front méridional du transept, sur une hauteur de trois à six mètres à partir du sol. La seconde, d'un brun jaunâtre, composée d'une pierre à moitié calcaire, à moitié siliceuse, dite *arenaria*, occupe la presque totalité des parements de l'enceinte. Enfin la troisième, annoncée par des briques, se

[1] Vitet. *De l'architecture lombarde*. Paris 1830. Inséré dans le volume II des *Etudes sur l'histoire de l'art.*
[2] Sacchi. *Antichità romantiche d'Italia* — Milano, 1828, p. 39 et suiv.
[3] Robolini, vol. I, (1823) p. 144 et suiv. et vol. III (1828) p. 296 et suiv.
[4] Robolini, vol. IV, P. I, p. 3 et suiv. et vol. IV, P. II, p. 27 et suiv.

montre en haut des murailles. M. Reynaud fait observer que le passage de chaque construction à la suivante n'a point lieu par assises, mais par échelons irréguliers, « ce qui éloigne toute idée d'un parti pris pour une construction exécutée d'ensemble, et indique clairement des reconstructions survenues à la suite de désastres ». Et il conclut en ces termes : « On lit donc très-nettement, sur le monument lui-même, les phases successives par lesquels les malheurs des temps l'ont fait passer. A la base du transept et de l'abside, les restes d'une construction antérieure aux désastres de 924; au-dessus et sur tout le développement de la nef, la construction qui les a suivis; au sommet, les travaux nécessités par l'incendie de 1004[1]. »

Il serait vain d'opposer à cette interprétation le témoignage des anciennes chroniques qui mentionnent en 1004, comme en 924, la complète destruction de Pavie. Outre que ces récits ne disent rien de Saint-Michel-Majeur, on doit les tenir pour fort exagérés. Ainsi, le chroniqueur Luitprand, après avoir fait du désastre de 924 l'horrible tableau que nous avons retracé plus haut, parlant de l'état où se trouvait Pavie 26 ans plus tard, raconte que cette ville était alors très-belle et très-prospère, et il ajoute que, si ce n'était l'avantage de posséder les reliques des Apôtres, Rome elle-même ne lui serait pas supérieure[2]. D'autre part, le moine Jonas rapporte que le corps de saint Colomban, transporté en 930 de Bobbio à Pavie, fut momentanément déposé, par ordre du roi Hugues, dans l'église de Saint-Michel-Majeur[3].

Quant à l'incendie de 1004, il semble avoir été moins grave que le précédent, car un diplôme, publié par Muratori, prouve que le roi Henri, dont le couronnement fut l'occasion de ce désastre, se trouvait encore à Pavie quelques jours après la cérémonie[4]. On sait aussi que le palais royal, voisin de Saint-Michel, fut alors seulement endommagé. Enfin, dans un acte d'échange du mois de septembre 1005[5], l'église de Saint-Michel-Majeur est mentionnée sans commentaires, ce qui permet de supposer qu'elle ne venait point d'être détruite.

Ainsi, les anciennes chroniques ne doivent pas être prises au pied de la lettre ; et leur témoignage, accepté tel quel par San Quintino, ne saurait être invoqué sérieusement contre l'opinion de M. Reynaud.

Tandis que l'auteur du Traité d'architecture se contente d'affirmer que la partie

[1] L. Reynaud. — *Traité d'architecture*. 4e édition. Paris 1878, vol. II, note A sur l'architecture lombarde.
[2] Giulini, t. I, p. 459.
[3] Robolini, vol. II, p. 61 et 62.
[4] *Id.*, vol. II, p. 92.
[5] *Id.*, vol. II, p. 94.

la plus ancienne du monument est antérieure à 924, MM. Carlo et Siro dell'Acqua, qui se sont voués avec autant de zèle que de succès à restaurer et illustrer Saint-Michel[1], paraissent incliner, avec quelques restrictions, vers le système de Séroux d'Agincourt.

Description de l'église. Disposition du plan[2]. — Le plan de l'église (voy. pl. 48), offre la forme d'une croix dont la branche horizontale est très-développée, grâce à la forte saillie des transepts. Les nefs, au nombre de trois, sont assez courtes. Celle du milieu n'a que deux travées, tandis que chaque bas-côté en possède quatre, par suite des subdivisions qu'établissent de petits piliers, intercalés entre les gros supports. Le chevet présente une notable étendue qu'il doit à la travée mise en avant de l'abside. Son pavé s'élève de la hauteur de quinze marches au-dessus de celui de l'église[3], surmontant une crypte spacieuse. Des galeries hautes couvrent les bas-côtés et reproduisent exactement leurs dispositions. L'église n'a qu'une abside, car on ne saurait appeler de ce nom les niches pratiquées dans les murs des transepts. Ces niches, rectangulaires ou semi-circulaires, paraissent aussi anciennes que l'édifice : elles évident profondément les murailles, et l'une d'elles s'enfonce même jusque dans la base d'un contre-fort. La dernière du côté gauche, en forme d'hémicycle, contient un gracieux baptistère moderne, composé par le professeur Vergani.

A peine est-il besoin de faire observer que les quatre chapelles, ouvertes sur les bas-côtés et limitées à l'extérieur par des murailles teintées en gris sur le plan, furent ajoutées après coup. On les a maintenues sur le dessin parce que la restauration récente du monument ne les a point fait disparaître. Pour représenter l'état primitif, il faudrait faire courir les murs latéraux en droite ligne depuis la façade jusqu'aux transepts[4].

Le campanile situé à gauche, contre la face orientale du transept, est aussi une

[1] Carlo dell'Acqua. *Memoria storico-descrittiva dell' insigne basilica di San-Michele maggiore di Pavia*, Pavie, 1862. Une deuxième édition, corrigée et considérablement augmentée, fut publiée en 1875.

[2] Les dessins de Saint-Michel ont été publiés par d'Agincourt. *Histoire de l'art par les monuments*. Paris, 1823, t. IV, pl. 24; par Voghera. *Antichità Pavesi*. Pavia, 1825-29, et par M. L. Reynaud, *Traité d'Architecture*, vol. II, Paris, 1858.

[3] Nos dessins gravés et publiés bien avant l'abaissement, fait en 1875, du pavé de l'église à son niveau primitif indiquent seulement 13 marches à l'escalier de la tribune.

[4] La restauration de Saint-Michel, commencée en 1860, s'est poursuivie jusqu'en 1875. Le 14 mars 1876 eut lieu l'inauguration solennelle de l'église restaurée. Les travaux, entrepris par le conseil de fabrique, ont été dirigés successivement, de 1860 à 1864, par M. le professeur Vergani, et de 1864 à 1876, par M. l'ingénieur Siro dell'Acqua. Ces travaux, conduits avec beaucoup de prudence et de goût, ont coûté une centaine de mille francs. Pour plus de renseignements à leur sujet, consulter : Carlo dell' Acqua. *Memoria storico-descrittiva di S. Michele maggiore*, 2e édition, Pavie, 1875, ainsi que le compte rendu de l'inauguration, publié à Pavie en 1876.

adjonction. Cette tour, qui repose par deux côtés sur les murailles de l'église, penche fortement vers le nord, à cause du tassement plus prononcé des parties fondées immédiatement sur le sol. Elle remonte sans doute au commencement du treizième siècle.

Les principales dimensions du plan sont les suivantes :

	m.
Longueur totale intérieure.	52 17
Longueur des nefs.	28 34
Largeur totale au transept	34 72
Largeur totale moyenne des nefs.	23 30
Largeur moyenne de la grande nef.	10 10
Largeur moyenne des bas-côtés.	5 60
Largeur moyenne des transepts	9 50

Un coup d'œil jeté sur ce plan suffit à faire reconnaître l'irrégularité de la construction. Murs et piliers sont mal alignés; le vaisseau central s'élargit au delà des nefs en s'inclinant à gauche; le transept n'est pas perpendiculaire aux nefs; les espacements des piliers sont très-inégaux; en un mot, le tracé de l'édifice témoigne d'une grande maladresse chez ses constructeurs.

Un autre caractère du plan consiste dans la remarquable vigueur de ses formes. Les pleins y sont extrêmement développés, au point que tous les autres plans d'églises lombardes paraissent grêles en comparaison.

Signalons encore le grand nombre des portes monumentales aux larges ébrasements couverts de sculptures. On en compte trois sur la façade, une quatrième sous le pignon nord du transept, et une cinquième, la plus riche, dans la quatrième travée du bas-côté droit. La sixième grande porte, qui fait pendant à cette dernière, est beaucoup moins ornée que les cinq autres.

Escaliers et passages pratiqués dans les murs. — Pour achever de décrire le plan, il reste à parler des escaliers et des couloirs, pratiqués dans l'épaisseur des murs, qui conduisent aux galeries supérieures ainsi qu'à d'autres parties hautes du monument. Ces escaliers, symétriquement établis par rapport à l'axe longitudinal, sont au nombre de deux, qui prennent leurs points de départ dans les murs latéraux, près du portail. Après un retour d'équerre, ils se poursuivent dans l'épaisseur du mur de

façade, conduisant chacun à l'une des galeries hautes et se rejoignant par un palier à la hauteur des fenêtres géminées (voy. pl. 50 et 51). Sur le couloir qui s'étend ainsi tout le long du portail, sont embranchés, dans l'épaisseur des contre-forts avoisinant la maîtresse porte, deux petits escaliers à vis qui conduisent aux arcatures du couronnement ainsi qu'aux toitures.

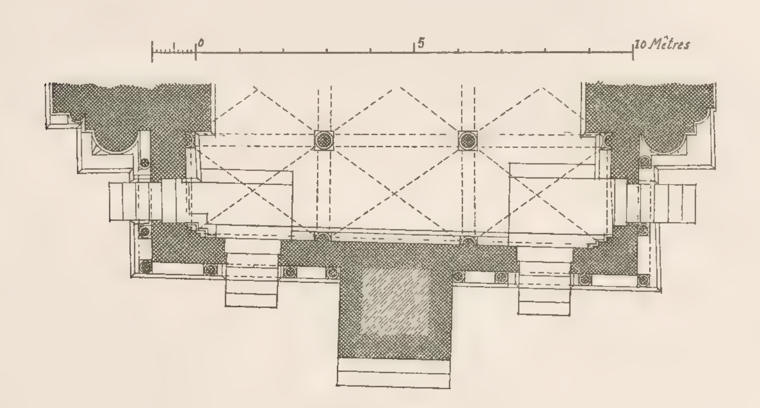
La galerie extérieure de l'abside se poursuit, dans les murs droits de la tribune, par deux couloirs, qui débouchent dans les transsepts à environ 7^{m},75 au-dessus du sol (voy. pl. 49). Chacune de ces issues a pour seuil une grosse pierre qui fait saillie sur le parement de la muraille ; et vis-à-vis, de l'autre côté du transsept, se trouve, à l'extrémité de chaque galerie haute, une pierre de seuil pareille. Evidemment, ces seuils formaient corbeau pour soutenir deux ponts en bois qui traversaient les transsepts ; et, grâce à ces passages aériens, l'on pouvait, avec quelques variations de niveau, circuler à la hauteur des galeries supérieures, tout autour du vaisseau principal, depuis le portail jusqu'au fond de l'abside

Quoique chacune des galeries hautes soit directement desservie par un escalier, l'étranglement et l'obscurité de ces passages rend l'accès difficile. Ces galeries n'étaient pas d'un usage commode pour le public. Toutefois, les escaliers et passages pratiqués dans l'épaisseur des murs paraissent ici jouer un rôle important, eu égard à leur long développement, au soin qu'on a pris de les ramifier ensemble, même au travers des transsepts, enfin aux accès qu'ils procurent jusque dans les combles de l'église. Ils permettaient de visiter et de surveiller à tout moment les parties hautes de l'édifice, et notamment les couvertures, dont le bon entretien mérite tant d'attention.

Crypte. — La crypte, assez vaste, assez élevée de plafond, n'est enterrée que sur la moitié de sa hauteur. Deux files de six colonnes la divisent en trois nefs ; et ces supports forment, soit entre eux, soit avec des colonnes engagées dans les murs d'enceinte, des compartiments couverts par des voûtes d'arête et séparés par des arcs. Jusqu'en 1875, on ne voyait que deux portes ouvertes par côté, comme le montre la planche 48, dans les courtes murailles qui prolongent à la fois le chœur et la crypte jusque sous la coupole. Les travaux de restauration en firent alors découvrir deux autres, placées de front, dont le plan donné ci-dessous représente la disposition[1].

[1] Le même plan a été publié à grande échelle par M. Carlo dell' Acqua dans la nouvelle édition, parue en 1875,

Le jour extérieur est donné par trois fenêtres, dont l'une est percée dans l'axe, tandis que les deux autres s'ouvrent dans la cinquième travée qui précède immédiatement le demi-cercle de l'abside. Ces deux dernières, découvertes en 1869, alors que nos planches de Saint-Michel étaient déjà gravées, n'ont pu être marquées que sur le plan (pl. 48), où des traits interrompus dessinent leurs contours.



Système de construction. Voutes. — Une coupole octogonale, saillante à l'extérieur, couvre la croisée du vaisseau central et du transsept. Elle repose sur une enceinte carrée, formée par quatre grands arcs ; et le raccordement du tambour octogonal avec cette enceinte se fait au moyen de trompes coniques, qui sont étagées, au nombre de deux, dans chaque angle du carré (voy. pl. 49 et 50). Une voûte en cul de four surmonte l'abside et des voûtes en berceau couvrent les deux branches du transsept. Les autres parties du monument, c'est-à-dire les nefs, les galeries hautes des bas-côtés, la travée qui précède l'abside et la crypte, sont abritées par des voûtes d'arête.

La récente restauration du monument n'a pas encore fait reparaître, dans la grande nef, la disposition primitive des voûtes. Dans l'état actuel, les voûtes d'arête qui couvrent cette nef sont au nombre de quatre, qu'on installa en divisant en deux chacune des grandes travées par l'adjonction d'arcs doubleaux appuyés sur les petits

de son étude sur Saint-Michel de Pavie. Deux autres planches très-intéressantes, publiées dans le même ouvrage, et dues, comme la première, à M. l'ingénieur Siro dell' Acqua, donnent en élévation l'état ancien et la restauration projetée du front de la crypte.

piliers[1]. Ces voûtes, ainsi établies sur plan barrelong, datent de la fin du quinzième siècle[2]. Leur construction n'a point effacé la trace des voûtes antérieures, dont les amorces et les arcs formerets apparaissent sous le comble, en haut des murs latéraux. D'après ces vestiges, la couverture primitive de la grande nef se composait, conformément aux indications données par la structure et la force inégale des piliers, de deux grandes voûtes d'arête. L'espace qu'abritait chacune d'elles, au lieu d'être carré, comme d'habitude, est notablement plus long que large. Ces voûtes d'arête devaient être pourvues de nervures diagonales, si l'on en juge par les colonnettes disposées contre les gros piliers, tout exprès pour recevoir de tels arcs.

Les voûtes d'arête des bas-côtés et des galeries hautes ne possèdent point de nervures croisées. Cependant elles sont très-relevées au sommet, d'où l'on peut conclure que les grandes voûtes étaient, à plus forte raison, pareillement surhaussées ; car dans les voûtes d'arête lombardes, les arcs diagonaux, bandés en plein cintre comme les doubleaux et les formerets, sont une cause obligée de surhaussement.

Les voûtes primitives étaient fort épaisses. Le berceau du transsept nord mesure 0m48 ; et les grandes voûtes d'arête, maintenant détruites, n'avaitguère moins d'épaisseur, si l'on s'en rapporte aux indications données par leurs amorces. Au contraire, les nouvelles voûtes de la grande nef, reconstruites vers 1500, n'ont guère que 0m,20 d'épaisseur.

Non-seulement les anciennes voûtes étaient très-massives, très-lourdes ; mais de plus, on avait élevé fort haut celles du vaisseau principal, afin de pouvoir directement éclairer ce vaisseau par-dessus les toitures des bas côtés. C'est à la grande élévation des voûtes, jointe à leur poids excessif, qu'est due la ruine de plusieurs d'entre elles. Les voûtes d'arête de la nef centrale, poussèrent en dehors, non-seulement les parties supérieures des murailles qui les contenaient latéralement, mais

[1] Cette disposition est représentée sur les coupes transversale et longitudinale données par M. Reynaud. *Traité d'architecture*, vol. II, pl. 34 et 35.

[2] Le compartiment de la voûte d'arête, qui, dans la grande nef, précède immédiatement la coupole, contient une peinture votive, accompagnée de l'inscription suivante :

Hieronimus sacra Rector hac æde Roxatus
Hoc vetus ornavit curva testudine templum.

Cet « Hieronimus Roxatus » où Jérôme Varèse de Rosate était, en 1496, prévôt de Saint-Michel (Robolini, IV, I, p. 13). En même temps que les voûtes d'arête de la grande nef, on refit aussi celle de la travée qui précède l'abside ; car une autre inscription, peinte jadis sur la voûte de l'abside, annonçait que la voûte couvrant le chœur et l'autel, fut reconstruite par un certain « *Bartholomeus Niger* », mentionné ailleurs comme étant chanoine de Saint-Michel en 1496 (Robolini, IV, II, p. 240 et 241).

encore tout le mur de façade; et le surplomb qu'ont gardé ces ouvrages révèle le motif de la disparition des anciennes voûtes. Si les berceaux des transsepts se sont bien conservés, cela tient à ce qu'ils portent sur des murs pleins, beaucoup plus épais et aussi plus solidement reliés ou contrebutés.

Les petits murs rampants qui font saillie sur les toitures des bas-côtés (voy. pl. 52), paraissent établis pour étayer les grandes voûtes au-dessus de ces toitures, et l'on pourrait y reconnaître une judicieuse précaution contre la poussée latérale des voûtes d'arête surhaussées, si les détails de la construction ne rendaient pas probable qu'ils furent ajoutés après coup. Il suffit, en effet, d'observer combien l'un de ces murs rencontre gauchement les arcatures du couronnement, pour juger qu'il doit leur être postérieur.

C'est pour avoir manqué, dans le principe, de l'appui que donnent ces murs rampants, établis, du reste, trop faiblement plus tard, que les grandes voûtes d'arête primitives ne se sont pas maintenues. La poussée latérale, qu'exerçaient des voûtes surhaussées d'une telle dimension et d'un tel poids, ne trouva point une résistance suffisante dans les murailles de clôture. En somme, les constructeurs de Saint-Michel paraissent avoir ignoré, ou du moins fort mal apprécié, les effets de la poussée latérale. Ceux de Saint-Ambroise ne devaient pas, sans doute, être mieux instruits; mais la timidité même de la solution qu'ils adoptèrent, leur permit de résoudre le problème.

Des couvertures en tuiles abritent les voûtes et les ont apparemment toujours protégées. Parfois, elles reposaient directement sur la voûte, sans l'interposition d'aucune charpente, et l'on obtenait alors des pentes extérieures sensiblement rectilignes par l'addition de remblais sur le sommet et sur les reins. Les berceaux des transsepts étaient couverts de cette façon avant la restauration du monument; et, maintenant encore, les voûtes de l'abside et de la coupole portent directement leur toiture. Il en était de même pour les appentis des collatéraux, malgré l'énorme masse de remblais qui devenait alors nécessaire, mais peut-être ce mode de couverture ne fut-il qu'accidentel sur les bas-côtés. Ce qui pourrait le faire soupçonner c'est que l'enlèvement récent du remblai a laissé voir des traces d'incendie parmi les décombres[1]. En somme, la grande nef seule avait une toiture portée sur des charpentes à l'époque où fut commencée la restauration du monument.

Si l'usage de faire reposer la couverture en tuiles directement sur les voûtes offre le

[1] Je tiens ce fait de M. l'ingénieur Siro dell' Acqua qui, depuis 1864, dirige la restauration du monument. Le remblai fut enlevé en 1865.

mérite de supprimer le bois, et par suite les chances d'incendie, en revanche cette pratique impose aux voûtes une notable surcharge, dangereuse pour leur stabilité. En outre, si la toiture n'est pas bien entretenue, les remblais qui servent à régler sa pente pourront s'imprégner d'eau de pluie, au grand dommage de la voûte.

Arcs. — Toutes les voûtes, y compris même les berceaux des transsepts, sont pourvues d'arcs formerets. Les arcs longitudinaux sont à double archivolte, au moins du côté de la grande nef. Il en est de même pour les arcs doubleaux grands ou petits qui retombent sur des piliers principaux; mais ceux qui correspondent aux petits piliers n'ont qu'une seule archivolte. Les nervures diagonales des grandes voûtes d'arête primitives avaient probablement une section arrondie vers l'intrados, si l'on en juge par la disposition des tailloirs d'appui. En effet, lorsque, comme à Saint-Ambroise, les nervures croisées offrent une section rectangulaire, le tailloir présente une face principale disposée normalement à la direction de la nervure, tandis que s'il existe dans le tailloir, comme à Saint-Michel, un angle saillant sur cette direction, la section de l'arc s'y adapte mieux, moyennant un contour circulaire[1].

Piliers. — Les piliers tant isolés qu'engagés offrent autant de nervures qu'ils reçoivent d'arcs ou d'arêtes de voûte; quelques-uns même, tels que les gros piliers de la coupole, en ont davantage, parce qu'on les a disposés avec symétrie, malgré la diversité des voûtes qui s'y appuient. La largeur des piliers isolés est sensiblement égale à leur longueur (voy. sur la pl. 48, les fig. I, II, III, IV); et, chez les principaux supports, cette largeur est très-grande relativement à l'ouverture des arcs doubleaux. Les pilastres ou demi-colonnes qui soutiennent les arcs doubleaux ou longitudinaux sont très-robustes par rapport aux autres nervures; et ce contraste fait clairement ressortir l'importance majeure de leurs fonctions. Comme à Saint-Ambroise, les piliers des galeries supérieures sont extrêmement courts relativement aux autres.

Les piliers de Saint-Michel offrent, en somme, le type achevé du pilier cantonné de colonnes. Le parement est aussi découpé qu'il le faut pour indiquer en détail, depuis la base, les diverses fonctions. La lourdeur de l'ensemble est sauvée par le nombre et la variété des dentelures.

Piliers et murs d'enceinte reposent sur un socle vigoureux, d'une hauteur assez

[1] Cependant à l'église ruinée de Sainte-Marie *del popolo* à Pavie, des nervures diagonales rectangulaires s'appuyaient sur des chapiteaux disposés comme ceux de Saint-Michel.

considérable, qui paraît à peine sur nos coupes, parce qu'à l'époque où celles-ci furent gravées, ce socle était enterré d'environ 0 40 [1].

Ne quittons point ce sujet sans mentionner les fines colonnettes engagées, portant des arcatures, qui, dans les transsepts et l'abside, décorent les parois des murailles. Des colonnettes semblables existent aussi à l'extérieur sur le mur pignon du transsept méridional et tout autour de l'abside.

Contre-forts. — Les contre-forts très-vigoureusement empâtés, ont, en général, plus de largeur que de saillie. On remarquera surtout ceux des angles saillants du transsept septentrional, qui, avec les parties attenantes des murailles, forment d'énormes massifs, mesurant chacun, en section, plus de dix mètres carrés.

Les contre-forts appliqués contre la façade et le mur tournant de l'abside sont moins robustes et beaucoup plus ornés que les autres : leur forme générale est triangulaire et leurs parois sont dentelées de nervures alternativement rondes et carrées.

Portes. Fenêtres. — Outre les six portes principales, dont nous avons déjà désigné les positions et signalé les larges ébrasements à redans multiples, il y en avait deux petites, donnant accès du côté gauche à la travée qui précède l'abside. Les deux autres petites portes, marquées sur notre plan du côté droit de la même travée, furent percées après coup ; la première pour conduire à la tribune de l'orgue, et la seconde pour donner accès à la sacristie, construite en 1402 et démolie en 1870 [2]. Ces deux portes sont à présent bouchées.

Toute proportion gardée, les fenêtres ne sont pas moins richement décorées que les portes. Leurs ébrasements, très-développés à cause de l'épaisseur des murailles, sont garnis de nervures rondes ou carrées qui se poursuivent, dans le cintre, par des archivoltes de même forme : les deux ébrasements intérieur et extérieur sont partout, sauf pour les fenêtres de la crypte, symétriquement disposés.

Le rapport de la largeur de l'ouverture à sa hauteur varie beaucoup : c'est ainsi

[1] Le dégagement du socle par suite de l'abaissement du pavé à son niveau primitif date de 1875. Les fouilles pratiquées à cette époque vers le milieu de la grande nef ont fait découvrir sous le pavé moderne une couche d'environ 1m 85 d'épaisseur contenant, outre beaucoup de tombeaux, des débris de pavages en marbre blanc et en béton, dit *calcestruzzo*, formé de fragments de brique noyés dans le mortier. Venait ensuite une couche de sable fin de 70 centimètres d'épaisseur, sous laquelle on trouvait le gravier. Le pavé de l'église lombarde devait être en *calcestruzzo*, car ce béton formait le seuil de la porte méridionale. Les renseignements qui précèdent m'ont été donnés par MM. dell' Acqua.

[2] Carlo dell' Acqua. *San-Michele maggiore*, Pavie, 1875, p. 213.

qu'il est seulement de 1/8 pour les fenêtres du second rang, sur la façade, tandis qu'il dépasse 1/5 pour la fenêtre qui éclaire au midi la travée précédant l'abside et qu'il atteint même une valeur de 1/3 pour les fenêtres de la crypte. En général, les ouvertures sont étroites par rapport à leur hauteur.

Les fenêtres qui éclairaient directement la nef principale au-dessus des toitures des bas-côtés, sont au nombre de deux sous chacun des arcs formerets. Pour avoir toute la hauteur possible, elles viennent presque toucher ces arcs.

L'une des fenêtres du transsept méridional, celle qui traverse le mur tourné au Levant, offre une curieuse particularité : au lieu de partir d'un appui horizontal, cette grande fenêtre s'arrondit en plein cintre au pied comme au sommet[1].

Mentionnons enfin les fenêtres géminées de la façade, des murs pignons du transsept et du tambour de la coupole, ainsi que les ouvertures circulaires pratiquées dans la façade, dans le mur pignon du transsept nord et dans le pied de la coupole. Les fenêtres géminées traversent normalement le mur sans autre ébrasement qu'une petite feuillure qui les encadre sur chaque paroi. Quant aux ouvertures circulaires, elles s'évasent symétriquement par des redans plus ou moins multipliés.

Appareil. — Les maçonneries de l'édifice se composent d'un noyau intérieur en blocage et de parements en pierres ou en briques. Le blocage est formé de gros cailloux roulés, solidement liés ensemble par un mortier hydraulique fort dur. La maçonnerie plus soignée des parois est exécutée en manière de revêtement ; et, si l'on en juge par la structure qu'a révélée le récent forage d'une porte dans le transsept nord, elle ne serait guère liée au blocage que par l'adhérence du mortier. En effet, le parement interne en briques avait partout, sur la surface détruite, l'épaisseur uniforme d'une largeur de brique, soit environ $0^m,13$. Quant au parement en pierres, tant interne qu'externe, il se composait de blocs assez minces, plaqués contre le noyau et souvent posés en délit, dont l'épaisseur ne s'écartait pas beaucoup d'une moyenne de $0^m,20$[2]. Ainsi, les parois de pierres ou de briques paraissent jouer le rôle d'un revêtement superficiel, d'un placage ; et cette enveloppe servait autant pour orner l'édifice que pour le protéger.

[1] M. Carlo dell' Acqua a donné les dessins de cette fenêtre dans un rapide compte-rendu de la restauration de Saint-Michel publié en août 1863. Son frère, M. Siro dell' Acqua, qui avait relevé les dessins, cite l'exemple d'une fenêtre semblable existant à *Santa-Maria da lons*, près d'Alexandrie. Siro dell' Acqua (*Il San-Michele di Pavia e il suo ristauro* Milano, 1866, p. 6). J'en ai observé un autre exemple à l'église de Saint-Colomban près Vaprio.

[2] Je dois les renseignements qu précèdent à l'obligeance de M. l'ingénieur Siro dell' Acqua.

La pierre fut largement employée, surtout à l'extérieur de l'église, où elle garnit tous les parements, excepté ceux des murailles les plus élevées, telles que la coupole, les portions apparentes des murs de la grande nef, et la face postérieure du portail, au-dessus des toitures des bas-côtés. Ces dernières parties sont revêtues en briques, sauf quelques rares et minces assises de pierre, dont la façade septentrionale du transsept (pl. 51) offre un spécimen. Nous avons déjà dit que la brique forme aussi le couronnement de presque tous les autres murs; mais que, selon l'observation de M. Reynaud, son emploi apparaît alors comme la conséquence d'une restauration. Au reste, certains murs, bâtis en brique dès le principe, semblent également restaurés dans leurs parties hautes. C'est ainsi que, sur le mur octogonal de la coupole, toute la partie supérieure, à partir du pied des petites arcatures, est exécutée avec des briques plus dures, plus régulières, d'une teinte violacée plus uniforme que celles de la partie basse. En même temps les joints y sont plus étroits. Nous avons mentionnné aussi cette intéressante particularité, signalée par M. Reynaud, de l'emploi de deux natures différentes de pierre, dont l'une, calcaire et noirâtre, garnit surtout le pied des murailles du chevet et du transsept, tandis que l'autre, à moitié calcaire, à moitié siliceuse, et d'une couleur jaunâtre, est généralement employée partout ailleurs. Les hauteurs d'assise de cette dernière pierre sont très-inégales; elles varient de $0^{m},08$ à $0^{m},75$.

A l'intérieur, les membres importants de la construction, les nervures des piliers et des voûtes, les encadrements des fenêtres, les bandeaux de couronnement sont constamment exécutés en pierre. Il n'y a d'exception que pour les arcs joignant ensemble les colonnettes de la crypte, où des briques, tantôt solitaires, tantôt associées par deux ou par trois, sont intercalées parmi les claveaux en pierre. Les voûtes sont bâties en briques. Il en est de même pour les parois lisses des murailles, sauf dans leurs parties inférieures, où quelques assises de pierre forment une sorte de soubassement tout autour de l'église. Ces assises reposent sur un socle également en pierre, disposé comme une banquette, avec une saillie de $0^{m},40$ à $0^{m},50$, et une hauteur de $0^{m},70$ à $1^{m},10$ au-dessus du pavé primitif, rétabli maintenant à $0^{m},40$ environ plus bas que le sol marqué sur nos coupes.

Les parements des piliers ne sont point, ainsi qu'à Saint-Ambroise, bâtis à peu près par assises réglées; chaque nervure offre un appareil distinct qui n'est relié, que de distance en distance, à celui des nervures voisines par des pierres communes à deux ou trois nervures. Le principe du pilier cantonné de colonnes se trouve ainsi complétement appliqué.

DÉCORATION. — La décoration de Saint-Michel-Majeur, comme celle des églises lombardes précédemment étudiées, et, en général, de tous les monuments du même style, consiste surtout dans l'expression complète et très-détaillée du système de construction. Ce que nous avons dit des voûtes, arcs, piliers, contre-forts, portes et fenêtres de Saint-Michel nous dispense d'insister ici sur le rôle décoratif de ces membres d'architecture, d'autant plus que nous l'avons déjà précédemment apprécié, soit dans la première partie de notre travail, soit dans la longue étude consacrée à Saint-Ambroise de Milan. Aussi nous contenterons-nous de signaler celles des particularités de l'arrangement et de la combinaison de ces membres d'architecture, qui fournissent à l'édifice les traits les plus remarquables de sa très-originale physionomie.

Nous commencerons par l'extérieur de l'église, dont nous ferons le tour en partant de la façade et continuant par le côté méridional. Puis, nous examinerons l'intérieur et nous nous occuperons enfin des ornements, qui, presque uniquement composés de sculptures, sont répandus en abondance tant au dehors qu'à l'intérieur.

FAÇADE. — La façade (voy. pl. 51) a le défaut de ne point épouser la forme du bâtiment qu'elle clot. Son faîte à deux pentes n'indique pas les ressauts qui existent entre la couverture de la grande nef et les toitures des bas-côtés. Il est vrai que le même défaut peut être reproché à la plupart des portails des églises lombardes à trois nefs.

Cette façade fait une saillie considérable au-dessus du toit de la grande nef. La planche 50, où paraît cette surévélation, montre en même temps la saillie toute pareille d'un autre mur, assis à la naissance de l'abside, sur la tête du cul de four. On voit, sur la planche 49, que les murs pignons des transsepts dépassent aussi les toitures. Cette disposition est générale dans les églises lombardes, et déjà nous l'avons signalée pour Saint-Ambroise de Milan. Elle s'applique non-seulement aux pignons des façades, mais encore aux murs de refend, quand ils séparent deux toitures de hauteur inégale.

Ces observations faites, on reconnaîtra que la disposition de la façade est simple et grandiose. Trois compartiments, limités par des contre-forts élancés et vigoureux, qui devaient être, de haut en bas, couverts de sculptures [1], marquent les trois nefs, à chacune desquelles correspond une porte. De larges ébrasements, chargés d'orne-

[1] Sur l'un des piliers (le dernier à droite), on voit sur la pierre le trait de l'ornement en forme de chevron. Il reste à tailler les creux.

ments, donnent à ces portes beaucoup d'ampleur et de richesse; et celle du milieu, ainsi qu'il convient, dépasse notablement les deux autres en hauteur comme en largeur. Les hautes et fines arcatures qui suivent les rampants du pignon, composent un couronnement à la fois ferme et élégant. Enfin, les bandes sculptées, disposées à diverses hauteurs tout le long du portail, dans sa moitié inférieure, impriment à cette grande muraille un étrange cachet de fastueuse rudesse.

Les fenêtres percées dans la façade forment un motif moins satisfaisant. L'ensemble des neuf ouvertures, de forme différente, qui sont serrées l'une contre l'autre dans le compartiment du milieu, donne à la partie centrale du portail une apparence un peu mesquine. Si, au lieu de ces baies, trop petites pour la plupart et trop multipliées, qu'il a fallu juxtaposer, dans le sens de la hauteur, pour les faire tenir sous l'arc formeret de la nef principale, l'on avait établi des ouvertures plus grandes et moins nombreuses, l'aspect de la façade y eut sans doute gagné. Mais cette accumulation, dans le compartiment du milieu, de petites fenêtres aux formes variées, est une disposition habituelle des églises lombardes de Pavie. Nous la retrouverons notamment à Saint-Jean *in borgo*, ainsi qu'à Saint-Pierre *in ciel d'oro;* et, dans ces deux églises (voy. pl. 65), il y a même, quant au nombre et à la forme des ouvertures, une ressemblance presque complète avec Saint-Michel. Sans doute, il faut attribuer à la cherté des vitrages et à la difficulté de les construire pour des baies de quelque étendue, ce parti pris de resserrer et de multiplier les fenêtres.

Signalons encore la croix traversant toute l'épaisseur du mur, dans l'axe du portail, au-dessus des autres ouvertures. Des croix pareillement placées s'observent très-souvent dans les églises lombardes. A Saint-Michel, la croix en question et la fenêtre placée au-dessous avaient été remplacées par une grande ouverture circulaire, que la restauration de l'église a fait disparaître en ramenant la disposition primitive [1].

Les arcatures rampantes, avec leurs colonnettes en marbre de Vérone, appuyées sur des gradins, et leurs linteaux terminés par des têtes d'une forte saillie, composent à présent tout le couronnement. Il est probable qu'une corniche, formée d'une ou de plusieurs dalles soutenues par des consoles, occupait autrefois le sommet du mur, et que, comme autour de l'abside, les nervures des contre-forts se terminaient par des chapiteaux plus ou moins bien reliés à cette corniche.

Notre étude de la façade resterait incomplète si nous omettions de parler des

[1] Les dessins de M. Reynaud, qui donnent l'état de l'église avant la restauration, montrent cette ouverture circulaire. L. Reynaud. *Traité d'Architecture*. Vol. II, pl. 36.

majoliques encastrées dans la muraille. Il ne reste plus que des fragments de ces ornements, si bien qu'on peut seulement, par les trous qui les contenaient, juger de leurs dimensions et de leur disposition. C'est surtout dans le compartiment du milieu qu'on avait placé ces poteries aux brillantes couleurs qui, sans doute, furent ajoutées après coup.

Coté méridional. (Voy. pl. 52). — Le long du bas-côté il n'y a guère à signaler, pour le mur d'enceinte, que l'extrême largeur des contre-forts et la décoration très-riche de la porte méridionale. La corniche se réduit à une dalle, portée par des consoles en pierre fort écartées l'une de l'autre et très-irrégulièrement espacées.

Le couronnement du mur de la grande nef offre plus d'intérêt. Sur la première moitié de sa longueur, c'est une simple corniche en briques; mais, dans la seconde moitié, se trouve une file d'arcatures portées sur des colonnettes, qui composent, malgré la grossièreté du travail, une élégante décoration. Pourquoi ces arcatures ne couronnent-elles que l'espace correspondant à la seconde travée de la grande nef? Ont-elles échappé à quelque désastre qui aurait ruiné celles de la première travée, ou bien leur construction, commencée depuis la coupole, a-t-elle été, pour une cause inconnue, brusquement arrêtée, puis abandonnée. C'est ce qu'il paraît impossible de décider en connaissance de cause. Toutefois, comme sur le côté nord il n'y a point d'arcatures du tout, on est tenté d'attribuer à la conservation partielle de l'ancienne muraille le maintien de celles qui restent sur le côté sud.

Le mur pignon du transsept méridional est ornée de colonnettes engagées, qui montent jusqu'à la corniche rampante et la soutiennent avec leurs chapiteaux. Le faible espacement de ces longues tiges, leur hauteur et leur sveltesse donnent à cette façade quelque chose d'élancé dans l'aspect. En même temps, l'inégale répartition des colonnettes de part et d'autre de l'axe et la largeur très-différente des contre-forts qui limitent la façade, annoncent un ouvrage mal projeté ou modifié en cours d'exécution. Les deux fenêtres du premier rang, disposées régulièrement par rapport aux colonnettes, n'occupent pas des positions symétriques de chaque côté de l'axe du pignon : ce défaut paraît surtout à l'intérieur de l'édifice (voy. pl. 50). La fenêtre géminée, ouverte dans l'axe, vers le haut de la muraille, est une restitution récente et qui se justifie, bien que faite arbitrairement, par la présence d'une ouverture pareille sur le pignon opposé. Une grande baie circulaire de construction moderne

avait supprimé, dans la place qu'occupe maintenant la fenêtre géminée, tout vestige de l'ancienne disposition[1].

Signalons seulement, quant à présent, les sculptures encastrées dans la muraille, parmi les assises inférieures en calcaire noirâtre.

COUPOLE. — La coupole de Saint-Michel, comme celles de presque toutes les églises lombardes, a pour principal motif de décoration une galerie d'arcatures portées par des colonnettes. On compte cinq arcatures sur chaque face principale de l'octogone, et trois seulement sur les faces obliques. Il n'y a point de communications entre les galeries particulières à chaque face, ce qui montre qu'on ne leur attribua qu'un rôle décoratif. Le couronnement, composé d'une corniche à consoles et d'une rangée de petites arcatures, doit aux proportions très-fermes ainsi qu'à la notable profondeur de celles-ci son aspect sobre et vigoureux. On y remarque l'heureux emploi des briques posées en dents de scie, qui apparaît surtout dans le cordon situé entre les deux étages d'arcatures. Non-seulement ce cordon forme un trait de séparation bien marqué entre les deux principaux motifs de décoration de la coupole, mais il accuse aussi, et avec moins de sécheresse qu'un simple bandeau saillant, la ligne horizontale du pied des petites arcatures, où commence le couronnement proprement dit.

Nous avons déjà vu que, à partir de cette ligne, les briques deviennent plus régulières et plus belles, que l'épaisseur des lits de mortier diminue, et que ces changements paraissent être le résultat d'une reconstruction. Ajoutons que les petites consoles de la corniche, avec leurs profils très-variés et d'une forme souvent recherchée, ressemblent beaucoup à celles de Saint-Théodore et de Saint-Lazare (voy. pl. 69 et 71).

Des fenêtres géminées sont ouvertes sur les quatre faces principales du tambour qui soutient la voûte : mais, comme les deux faces transversales, c'est-à-dire parallèles au portail, sont notablement plus larges que les deux autres dirigées suivant l'axe longitudinal, elles contiennent chacune deux fenêtres, tandis que ces dernières n'en possèdent qu'une. Les deux fenêtres tournées au couchant devaient être, comme l'indique la planche 49, presque entièrement cachées sous le toit de la grande nef, à moins qu'il n'y ait pas eu d'abord de toiture en charpente, les grandes voûtes portant directement la couverture en tuiles. Cela ne serait point impossible, puisque toutes

[1] La planche 36 (2e vol.) du *Traité d'Architecture* de M. L. Reynaud montre quel était l'état du mur avant sa restauration.

les autres parties de l'édifice, y compris les bas-côtés, se trouvaient ainsi couverts avant la restauration commencée en 1860. Les grandes voûtes d'arête du vaisseau principal auraient alors paru à l'extérieur avec la forme de coupoles.

Abside. — De robustes contre-forts, à section rectangulaire, séparent l'abside de la travée qui la précède. Quant aux contre-forts particuliers à l'abside, qui sont au nombre de deux, leur section, de forme triangulaire, est dentelée par des nervures. Dans les intervalles très-inégaux que laissent entre eux ces divers éperons, sont réparties, en nombre variable, des colonnettes engagées. La plupart d'entre elles montent jusqu'au faîte; mais il en est deux qui s'arrêtent chacune à l'appui d'une grande fenêtre et se sont toujours terminées à ce niveau, ainsi qu'il résulte des positions de leurs chapiteaux (voy. pl. 52 et 53). Sur l'abside donc, comme sur le pignon du transsept méridional, on observe des irrégularités de forme qui, pour l'abside en particulier, paraissent tenir à une modification du projet primitif, faite à partir d'un certain niveau, plutôt qu'à une faute quelconque qu'auraient commise les constructeurs. Cette observation vient à l'appui de celles qu'à faites M. Reynaud, en se fondant sur la nature différente des pierres employées au parement.

Tout autour de la tribune, règne extérieurement un socle orné de moulures, ayant le même profil que les bases attiques des colonnettes.

Trois grandes fenêtres sont ouvertes dans les intervalles que laissent entre eux les contre-forts. Elles avaient été agrandies et mutilées, comme l'indique le dessin de la planche 53 ; mais la restauration du monument leur a rendu la forme lombarde. L'ancien appui n'ayant pas été changé, on a pu retrouver à sa surface le contour des anciennes fenêtres, dont la hauteur seule restait indécise entre certaines limites[1].

Le couronnement se compose d'une corniche supérieure et d'un étage d'arcatures retombant alternativement sur de minces colonnettes et sur des piles massives. Des passages ménagés derrière les piles permettent de circuler tout autour de l'abside; et cette galerie tournante complète le circuit qui, vers la hauteur du triforium, enveloppe le vaisseau central. La corniche supérieure est bâtie tout en pierres : la saillie des dalles du premier rang porte sur les colonnettes soit isolées, soit groupées, et sur des consoles qui alternent en général avec ces nervures montant de fond. L'emploi des consoles immédiatement sous les dalles des corniches est général, à Saint-

[1] La fenêtre, figurée sur la pl. 53, qui éclaire la crypte à la naissance de l'abside, n'existait pas dans la disposition ancienne du monument.

Michel ; nulle part on n'a interposé les petits arcs qui se rencontrent presque partout à Saint-Ambroise et dans beaucoup d'autres églises lombardes.

Les nervures des contre-forts se terminent par des chapiteaux fort simples, qui se raccordent assez bien avec le bandeau de la corniche. Toutefois la demi-colonne centrale de chaque éperon s'éloigne trop du mur pour que son chapiteau soutienne aucune moulure.

Coté septentrional. — Ce que nous avons dit du côté méridional nous laisse seulement à parler de la façade du transsept nord, dont la disposition n'offre point de ressemblance avec celle de la façade opposée. On y voit (voy. pl. 51) une fort belle porte, la mieux encadrée et la plus élégamment ornée de toutes celles qui existent à Saint-Michel. De chaque côté monte une colonnette polygonale, interrompue, audessus de la porte, par un vigoureux bandeau, et qui se prolonge ensuite jusqu'au rampant du pignon. Une grande fenêtre à redans multiples, puis une fenêtre géminée sont comprises dans le compartiment central, limité par ces colonnettes ; et, de part et d'autre, mais en dehors, se trouvent deux petites baies circulaires. Ces quatre ouvertures, loin d'être gauchement agencées, comme celles de la façade principale, sont au contraire fort bien disposées. Les puissants contre-forts des angles rétrécissent le portail et lui donnent de l'élancement, tout en imprimant à l'ensemble de la façade un remarquable cachet de force et de grandeur. En somme, cette façade peut être donnée pour l'un des bons morceaux d'architecture qu'ait laissés le style lombard,

Intérieur de l'église. (Voy. pl. 49 et 50). — On est frappé tout d'abord, quand on arrive sous les grandes voûtes de l'église, de la hauteur du vaisseau principal. Ce vaisseau, comme du reste aussi le transsept, est, à peu de chose près, deux fois plus haut que large ; et rarement les églises lombardes offrent des proportions aussi sveltes ; l'élancement, la hardiesse des principales lignes, unies à beaucoup de franchise et de vigueur dans les formes, sont les traits caractéristiques de l'aspect intérieur de Saint-Michel. Le récent abaissement du pavé contribue sensiblement à les faire valoir.

Les arcatures, appuyées sur de fines colonnettes, dont nous avons signalé la présence sur les murs des transsepts et de l'abside, sont purement décoratives, car les surfaces lisses des voûtes en berceau et de la voûte en cul de four ne motivent pas l'emploi d'arcs et de nervures pareils. Sans doute, on ne les appliqua contre les

murailles, sous prétexte de porter un simple bandeau, qu'afin d'éviter la nudité de parements lisses trop étendus.

Signalons, en passant, le robuste bandeau sculpté, soutenu par de puissantes consoles, également sculptées, qui affleure le pavé des galeries hautes.

Parmi les niches des transsepts, il en est une, située au midi, qui, plus ornée que les autres, attire surtout l'attention (voy. pl. 50). La tête de sa voûte en plein cintre est formée par un gros boudin couvert de sculptures, et ses pieds droits sont garnis de colonnettes isolées, disposition que l'on n'observe guère, dans le style romano-bysantin, que chez les monuments d'une époque avancée. La partie inférieure du mur dans laquelle est pratiquée cette niche, s'arrête court, un peu au-dessus de l'arc cintré, à une plate-forme horizontale qui coupe ses divers ressauts : la muraille se poursuit plus haut avec un parement lisse et une moindre épaisseur. Suivant Robolini, la niche dont nous parlons pourrait bien avoir été faite pour contenir le trône des rois d'Italie[1], qui furent, comme l'on sait, plusieurs fois couronnés à Saint-Michel. La supposition ne paraît point déraisonnable, si l'on réfléchit que cette niche si ornée occupait une place d'honneur, que d'anciennes traditions permettent précisément d'attribuer au souverain.

Ornements sculptés. — Nous nous occuperons successivement des sculptures extérieures et des sculptures intérieures de l'édifice. Les premières sont particulièrement remarquables à cause de leur extraordinaire abondance et de la façon très-originale dont elles décorent la façade. Aussi les avons-nous, à peu d'exceptions près, toutes reproduites sur nos planches (pl. 54 à 61), complétant ainsi, par la gravure, la description écrite qu'en avaient, dès l'année 1828, donnée MM. Sacchi[2]. Ces planches nous dispenseront de les décrire en détail; nous nous contenterons de signaler les plus curieuses, et de noter les particularités qui offrent le plus d'intérêt. Nous commencerons l'étude des sculptures extérieures par celle des portes. Ce sont les parties de l'édifice qu'on a le plus restaurées; mais nous en parlerons comme si l'état ancien subsistait encore[3].

[1] Robolini, IV, I, p. 29.

[2] D. e G. Sacchi. *Antichità romantiche d'Italia*, p. 46 à 56.

[3] J'avais dessiné les portes avant leur restauration, et j'ai eu soin de graver plus tard mes dessins tels quels, sans tenir compte des sculptures faites à nouveau pour remplacer celles que le temps avait détruites. A ce sujet M. Carlo dell' Acqua s'étonne (*San-Michele maggiore*. Pavia 1875, page 80, en note) que, sur le dessin de la façade, j'aie conservé aux portes leur ancien aspect, alors que je donnais la restitution des fenêtres, et qu'ainsi le dessin en question

SCULPTURES EXTÉRIEURES. PORTES. — Les ébrasements des cinq portes principales, représentées sur les planches 54, 56, 58, 60 et 61, sont entièrement couverts de sculptures, non-seulement sur les chapiteaux et les archivoltes, mais encore sur les montants. Des bas-reliefs décorent aussi les linteaux et les tympans des portes méridionale et septentrionale, qui ont gardé complétement leurs anciennes formes ; mais, dans les portes de la façade, ces pièces furent changées ou supprimées pour faire place à des jours qu'on pratiqua sous le cintre des archivoltes. Afin d'agrandir ces ouvertures, on retrancha même les deux archivoltes les plus enfoncées de chacune des portes latérales.

Les linteaux et les tympans des trois portes de la façade devaient être analogues à ceux des portes du nord et du midi. Comme dans celles-ci, un ange debout et nimbé, aux ailes ouvertes, occupait sans doute le milieu du tympan, car une figure pareille, encastrée dans la maçonnerie qui bouchait la porte latérale de gauche, a précisément la hauteur convenable pour s'ajuster dans l'ancien tympan de la même porte ; ce qui ne permet guère de douter que telle ne fut autrefois sa place [1].

Les deux linteaux des portes du nord et du midi ont la même hauteur que les chapiteaux des montants, et se composent d'un bandeau et d'une dalle qui correspondent au tailloir et au corps des chapiteaux en question. Sur la dalle de la porte méridionale, on voit au milieu, dans un cadre circulaire, le buste du Sauveur, désigné par un nimbe crucifère, qui donne, de la main droite, un rouleau et, de la main gauche, des clefs à deux personnages nimbés et barbus, qui s'approchent dans une attitude pleine d'humilité. Cette scène n'a pas besoin de commentaires. L'inscription qui s'y rapporte, gravée en haut du bandeau, mérite cependant d'être remarquée. Le Seigneur y investit saint Pierre et saint Paul de la souveraineté du monde.

ORDINO REX ISTOS SUPER OMNIA REGNA MAGISTROS.

ne reproduise ni l'état ancien ni le nouveau. Je répondrai à cette observation que, libre de restaurer à ma façon sur le papier, j'ai cru bien faire de rendre aux fenêtres leur disposition primitive qui n'était pas douteuse, et de maintenir le statu-quo pour les sculptures, afin de n'avoir point à les compléter arbitrairement. Et, je me permettrai d'ajouter qu'il eut été préférable, à mon sens, de garder la même réserve pour le monument lui-même, ou du moins de ne refaire de sculptures qu'à la condition de rendre impossible toute confusion entre les anciens ornements et les nouveaux. Cette critique est du reste la seule qu'on puisse adresser à la restauration de Saint-Michel, si remarquablement conduite à tous autres égards; et j'aurais mauvaise grâce à y insister, car mes gravures ont pris un certain intérêt depuis qu'on a rajeuni l'église. Elles sont aujourd'hui, avec la description de MM. Sacchi et quelques photographies, les seuls documents qui donnent sur les anciennes sculptures des renseignements authentiques.

[1] La même figure d'ange se retrouve encore au tympan de la seule porte conservée de la vieille cathédrale de Pavie.

On a voulu, mais sans motif suffisant, à notre avis, reconnaître dans ces paroles une intention politique.

Au milieu du linteau de la porte du nord se trouve, dans un cadre rond, le buste de Jésus-Christ tenant un livre d'une main et de l'autre paraissant bénir. Deux anges, aux ailes déployées, soutiennent le cadre, qu'on pourrait prendre pour une auréole s'il n'était pas répété, aux deux extrémités du linteau, autour des bustes de deux évêques. L'inscription qui se lit en haut du bandeau nous apprend que ces figures d'évêque représentent saint Nicolas et saint Ennodius. Entre leurs noms se trouvent, avec quelques abréviations, les paroles suivantes, que l'artiste fait prononcer au Sauveur :

PER ME SALVUS ERIT.
PER ME QUI VOTA VOVEBIT.

Le tympan de la même porte du nord est garni, sur la partie circulaire de son contour, de part et d'autre de la figure d'ange, de l'inscription suivante, très-bien choisie pour une porte d'église :

HIC EST DOMUS REFUGII ATQUE CONSOLATIONIS.

Elle est écrite, ainsi que les inscriptions citées auparavant, en majuscules romaines assez correctement tracées.

Les linteaux des portes du nord et du midi, qui offrent entre eux, quant aux dispositions d'ensemble, tant de ressemblance, ont aussi des détails communs, parmi lesquels nous citerons les vases en forme de calice, d'où sortent les feuillages qui se déroulent sur le quart de rond de la cymaise. Ces deux linteaux font vivement regretter la perte de ceux des trois portes frontales qui, sans doute, étaient disposés de même.

Après avoir étudié simultanément, en ce qui concerne les tympans et les linteaux, pour lesquels une vue d'ensemble était nécessaire, les cinq portes principales de l'église, prenons chacune d'elles en particulier pour apprécier les sculptures des ébrasements.

Porte principale de la façade. — (Voy. pl. 56). Des guirlandes de feuillage et des entrelacs ornent plusieurs montants et plusieurs archivoltes : des oiseaux et des animaux réels ou fantastiques s'y trouvent souvent mêlés. Les chapiteaux, leurs tailloirs exceptés, ne portent que des figures d'hommes ou de bêtes, bizarrement associées ou rapprochées. On y voit un prêtre à côté de serpents ailés qui s'entrelacent et se mordent,

un ange auprès d'un aigle qui tient un animal dans ses serres; puis des dragons, des diables et un lion qui s'apprête à dévorer une femme dressée sur une tête humaine. La seule observation que nous suggèrent ces sculptures c'est que les démons et le lion dévorant occupent les positions les plus éloignées de la porte, tandis que l'ange et le prêtre l'avoisinent immédiatement.

L'une des colonnettes engagées, du côté droit, est tapissée de quadrupèdes qui rempent, la tête en bas, et dont chacun mord celui qui le précède : des queues de poisson forment à cette singulière procession un bizarre accompagnement. La colonnette, qui de l'autre côté fait pendant à celle-ci, est ornée de figures humaines et d'animaux, parfois affrontés, appartenant à diverses espèces. Tout en haut, deux oiseaux boivent dans un calice.

Les figures les plus fantastiques et les plus variées, sirènes, poisson, écrevisse ou scorpion, hippocampe, dragons, etc., se poursuivent ou se combattent sur l'archivolte la plus profonde; mais le morceau le mieux soigné et le plus curieux est certainement la bande, sculptée à fleur du mur, qui encadre toute la baie. Elle contient plus d'une trentaine de sujets, occupant des compartiments distincts, séparés les uns des autres par des filets saillants qui simulent une indication d'assises ou de claveaux. Notre gravure nous dispense de décrire toutes les scènes les unes après les autres; nous nous contenterons d'en signaler quelques-unes.

Des combats d'hommes contre des bêtes monstrueuses remplissent plusieurs compartiments du montant de droite. Le deuxième compartiment de l'archivolte, du même côté, contient un homme qui paraît jouer du violon, avec un petit quadrupède dressé sur ses pattes de derrière. Ce joueur de violon a beaucoup attiré l'attention des archéologues à cause de l'indication que peut donner, sur la date de Saint-Michel, l'instrument de musique dont il se sert. En effet, l'usage du violon passe pour s'être introduit chez nous vers l'époque des croisades, de telle sorte qu'on pourrait tout au plus, avec Robolini, faire remonter le portail de Saint-Michel à la dernière moitié du dixième siècle[1].

Plus loin, sur l'archivolte, on voit un homme qui verse de l'eau d'un vase qu'il tient renversé. A la clef, se trouve l'agneau divin, désigné par une croix. Il est accompagné, dans les compartiments voisins, de deux anges tenant des palmes. A la naissance de

[1] MM. Sacchi, qui font remonter saint Michel jusqu'à l'époque longobarde, pensent que, bien avant l'an 1000, on connaissait le violon en Italie; mais ils ne donnent pas d'autre preuve de cette opinion que le fait de voir représenté l'instrument en question sur une ancienne construction de Bergame, qui d'ailleurs n'est point datée. Autant vaudrait alors citer l'exemple même de Saint-Michel. Sacchi. *Antichità romantiche d'Italia*, p. 162 en note.

l'arc, du côté gauche, un homme assis sonne de la lyre ; auprès de lui, comme dans la scène du joueur de violon, se tient un petit quadrupède debout.

Le montant de gauche contient, en haut, deux scènes de chasse, puis une image très-bizarre. Un homme nu, assis à califourchon sur une femme couchée et vêtue, tire d'une main la chevelure de cette femme et, de l'autre main, tient un cor appuyé contre la bouche ; un troisième personnage semble peigner ce singulier triomphateur. Vient ensuite une espèce de banquet, puis une femme avec un homme renversé, la tête en bas, comme s'il tombait de haut. Au-dessous, l'on voit encore un musicien assis, dont une petite figure humaine soutient la lyre.

Les parois rentrantes de l'archivolte et du montant de gauche sont aussi divisées en compartiments rectangulaires qui, d'ailleurs, ne correspondent point à ceux de la bande frontale. Sur le montant, sont sculptées de petites scènes à personnages, entre autres : un joueur de violon ; un homme qui fait la culbute ; un autre qui manie un pilon dans un mortier ; deux personnes qui s'embrassent ; un homme perché sur le dos d'une femme dont il tire les cheveux. Cette victoire du mari, si tant est qu'il s'agisse d'une querelle de ménage, n'a point été remportée sans débat, car la femme serre un bâton des deux mains. A l'exception d'un diable retenant une figure humaine, le dessous de l'archivolte ne contient que des animaux, pour la plupart fantastiques, tels que griffon, dragon, centaure, sphynx, sirène, avec lesquels on rencontre un coq, un cerf, deux oiseaux qui se becquètent et cinq ou six oiseaux solitaires.

Portes latérales de la façade. — Les portes latérales (voy. pl. 54 et 58), privées chacune des deux archivoltes les plus enfoncées et très-dégradées au-dessous du linteau, sont bien moins intéressantes que celle du milieu. Leurs sculptures se composent surtout de guirlandes de feuillage diversement découpées, à quelques-unes desquelles sont mêlées des figures d'hommes ou d'animaux. Toutefois, la troisième archivolte de la plus petite porte, celle de gauche, ne contient que des figures et ressemble beaucoup à l'archivolte intérieure de la grande porte. Les chapiteaux sont aussi presque tous ornés de figures, parmi lesquelles nous signalerons seulement, sur la porte de droite, des têtes humaines régulièrement alignées et superposées, et un homme très-barbu, accompagné de deux personnages plus petits, qui paraissent achever de faire sa toilette : l'un de ces domestiques lisse les cheveux et la barbe du maître, pendant que l'autre attache un poignard à sa ceinture[1].

[1] M. Carlo dell' Acqua reconnaît dans cette scène une protestation des Romains vaincus contre les conquérants

Porte méridionale. — Tandis que les portes de la façade sont à cinq archivoltes, celle du midi en compte sept (voy. pl. 61). Les colonnettes engagées des montants manquent toutes à cette porte, excepté les deux plus voisines de l'ouverture. En outre, du côté droit, les sculptures des montants, des chapiteaux et des parties inférieures de l'arc ont disparu en grande partie, rongées par les intempéries.

La décoration de cette belle porte ressemble beaucoup à celle des portes latérales de la façade. L'une de ses archivoltes, où se trouvent une sirène, des dragons, des poissons, un scorpion, un hippocampe, etc., est presque pareille à l'archivolte interne de la maîtresse porte, dont nous venons de voir que la petite porte de gauche sur la façade contient aussi la copie. La reproduction de ce motif sculptural donne à penser qu'il avait une autre raison d'être que le caprice d'un tailleur d'images. On y pourrait voir peut-être une lointaine et grossière réminiscence des signes du Zodiaque, à cause surtout de l'image caractéristique du scorpion, que l'on ne trouve nulle part ailleurs sur le monument.

Les figures animées sont encore moins nombreuses à la porte du midi qu'aux petites portes de la façade. Les chapiteaux n'en contiennent presque pas; mais l'on observe, par contre, une végétation plus variée, et notamment de grandes roses à plusieurs rangs de pétales. Des roses pareilles se voyaient aux portes frontales de Saint-Jean *in borgo* (voy. pl. 65). Elles sont fréquentes à Saint-Pierre *in ciel d'oro* (voy. pl. 67).

Les montants les plus voisins du vide de la porte ont été découverts en 1864, lorsqu'on ouvrit la cloison qui bouchait l'ouverture. Ils ne figurent pas sur notre dessin, déjà fait avant cette époque. On y voit des bêtes monstrueuses, traitées avec de vigoureux reliefs, qui se succèdent en se rattachant souvent les unes aux autres[1]. Les sculptures des autres montants sont au contraire assez fines. Signalons, pour achever ce sujet, le travail si ample et si ferme du large bandeau qui enveloppe la baie.

Porte du transsept septentrional. — Cette cinquième porte offre un aspect assez différent de celui des quatre autres précédemment décrites. Non-seulement elle se distingue entre toutes par l'élégance de ses proportions et l'habile agencement des co-

longobards. Un guerrier barbare y serait insulté et désarmé par deux Romains. C. dell' Acqua. *San Michele maggiore*, Pavia, 1875, p. 90.

[1] M. Siro dell' Acqua a donné le dessin de la porte restaurée. *Il San Michele di Pavia e il suo ristauro*. Milano, 1866. Avant la restauration, cette porte était enterrée, au dehors, sur un mètre environ de hauteur.

lonnettes et du bandeau supérieur, qui l'encadrent, mais ses ornements témoignent aussi d'un art plus cultivé et, sauf quelques morceaux, d'un goût plus délicat (voy. pl. 60). Les quatre archivoltes intérieures, avec les chapiteaux et les montants qui leur correspondent, ne contiennent aucune figure animée. A part les sculptures des chapiteaux, où l'on trouve des feuillages capricieusement enroulés, les autres ornements, entrelacs, tresses, rinceaux, feuillages divers, présentent tous des formes régulières qui se répètent uniformément. Les beaux rinceaux de l'archivolte interne et les larges entrelacs qui leur font suite sur les jambages, méritent une mention spéciale ; et l'ensemble de ces sculptures, d'un dessin si arrêté et si régulier, d'une exécution si nette malgré la faiblesse des saillies, fait très-heureusement valoir les formes plus mouvementées et les reliefs plus prononcés du linteau. Sans doute, les artistes qui exécutèrent ces ouvrages s'inspirèrent d'ornements pris sur des étoffes, car les tresses et les entrelacs reproduisent des applications de galons, tandis que les rinceaux paraissent imiter des broderies.

L'archivolte extérieure participe du même caractère, bien qu'elle ressemble beaucoup, par sa composition, à celle de la porte latérale de droite sur la façade. Ses reliefs sont très-faibles et l'on doit observer, comme trait particulier, que les figures encadrées dans la guirlande sont symétriquement réparties, deux par deux, de chaque côté de l'axe. Au pied de la guirlande, du côté gauche, se trouve un animal à trompe qui représente sans doute un éléphant : du côté opposé, l'usure de la pierre a fait disparaître tout vestige de sculpture.

Les ornements que nous venons de décrire forment contraste avec ceux des montants extérieurs. Autant les premiers sont fins, délicats, élégants, autant les seconds, qui consistent en figures d'animaux affrontés, les unes renversées, les autres debout, sont lourds, énormes et relativement hors d'échelle. En haut du montant de droite, on voit un chien qui poursuit un cerf; au-dessous, vient un dragon, puis un gros animal ressemblant à un bœuf, puis enfin une cinquième bête, à peine reconnaissable, qui devait être un lion. Sur le montant de gauche, il reste seulement les deux animaux supérieurs qui répètent ceux du jambage opposé. Les chapiteaux sont traités dans le même style : chacun d'eux est ruiné sur la moitié de sa hauteur; mais les deux moitiés conservées qui sont, d'un côté la moitié supérieure, et de l'autre côté, la moitié inférieure, sont disposées de manière qu'elles pourraient s'ajuster ensemble, de telle sorte que les deux chapiteaux paraissent avoir reçu, de même que leurs montants et les deux moitiés de l'archivolte, des ornements pareils.

A première vue, l'extrême dissemblance qui existe entre la majeure partie des sculptures de la porte et celles des jambages extérieurs, semble indiquer que ces deux groupes d'ornements sont d'époques différentes ; mais un examen attentif ne confirme pas cette présomption. En effet, les sculptures massives, à reliefs très-prononcés, comme celles des montants extérieurs, appartiennent, selon le témoignage de nombreux monuments, à une période avancée du style lombard. Et, quant aux autres ornements, ils portent d'une manière frappante le cachet d'un art très-cultivé. Ainsi, les deux groupes de sculptures pourraient fort bien dater du même temps ; et le fait qu'ils offrent un trait commun, celui d'une disposition symétrique, lequel est assez rare dans la décoration lombarde, vient à l'appui de cette opinion. Leur contraste s'expliquerait alors par l'intervention de plusieurs artistes inégalement habiles ou formés à diverses écoles. Peut-être même cette variété et ce contraste étaient-ils, jusqu'à un certain point, conformes aux usages ou au goût de l'époque, car deux portes frontales de l'église, maintenant détruite de Saint-Jean *in borgo* (voy. pl. 65) offraient aussi des sculptures rudes et pesantes associées à des ornements délicats; et, comme dans la porte septentrionale de Saint-Michel, les premières occupaient les montants intérieurs, tandis que les seconds tapissaient toutes les autres parois de l'ébrasement.

Bandes sculptées sur la façade. — Les sculptures de la façade sont disposées sur nos planches de telle façon que la porte et les bandes sculptées de chacun des trois compartiments occupent ensemble deux planches complètes et consécutives. Au compartiment du milieu sont joints les deux éperons attenants; et, à chaque compartiment latéral se rattachent les deux éperons extrêmes, y compris la face retournée d'équerre du gros contrefort terminal. Quoique les bandes sculptées ne soient nullement régulières dans leur disposition, on ne saurait y voir les débris d'un édifice plus ancien, réemployés tant bien que mal dans le monument actuel; car, dans ce cas, quelques-uns au moins des sujets sculptés seraient coupés sur des figures ou des ornements, ce qui n'existe nulle part. L'examen du caractère artistique confirme d'ailleurs ce jugement. Aussi faut-il attribuer sans doute au défaut de précision et de concert, qu'on observe partout, la distribution irrégulière des bandes et la hauteur souvent inégale des pierres appartenant à la même rangée.

Mentionnons d'abord la figure de saint Michel, patron de l'église, qui surmonte la maîtresse porte (voy. pl. 57). Le saint Archange, vêtu d'une longue robe et chaussé, tenant une palme dans la main droite, foule aux pieds le démon vaincu.

Au-dessus de chaque porte latérale se trouve une figure d'évêque en vêtements sacerdotaux. Elle bénit d'une main et, de l'autre, tient la crosse; la tête n'est pas mitrée. Une figure à peu près semblable existe dans l'intérieur de l'église; et, comme elle est beaucoup mieux conservée que celles du dehors, nous ferons à son sujet les observations relatives au costume.

Les feuillages sont assez rares sur les bandes sculptées de la façade, et l'on n'en trouve guère qu'aux parties les plus élevées. Les figures animées abondent au contraire. Elles représentent des êtres réels ou fantastiques, mis en action dans les scènes les plus variées.

La chasse, la pêche et les combats tiennent une grande place dans ces représentations. Chasseurs et pêcheurs y paraissent volontiers chargés de butin, comme par exemple ces deux hommes qui emportent, suspendus à une perche, quatre énormes poissons (pl. 58). Tout à côté, un homme range dans une caisse, probablement pour les conserver, des animaux morts que lui apportent plusieurs compagnons. On voit encore, sur la pl. 59, un chasseur nu, rapportant du gibier, qu'une femme accueille avec tendresse, en relevant sa robe par devant. Sans doute, les artistes qui sculptèrent ces images étaient gens très-positifs, car pour eux l'intérêt de la chasse gisait surtout dans son produit; et l'amour, si grossièrement exprimé dans la scène précédemment décrite, y paraît la récompense d'un garde-manger bien garni.

Les images de combat, sculptées de préférence sur les bandes inférieures, sont malheureusement très-endommagées. Tout ce qu'on peut voir, c'est que les guerriers portent une coiffure pointue, les cavaliers sont armés de lances et les fantassins d'épées, et que les uns et les autres sont, en général, munis de boucliers allongés, ronds par le haut et pointus par le bas. Aucune armure ne protége les chevaux, dont le harnachement, très-bien marqué dans la scène d'un guerrier à cheval combattant un énorme dragon (pl. 57), se compose, outre la bride et la selle, d'un poitrail et d'un avaloir. Il est pareil, à l'avaloir près, à celui qu'on observe, avec la plus grande netteté de détails, sur un bas-relief de saint Jean *in borgo* (pl. 67), où six guerriers à cheval, la lance inclinée, se précipitent les uns contre les autres. Les cavaliers de cette dernière sculpture sont protégés par des cotes de maille, et peut-être ceux de Saint-Michel étaient-ils pareillement vêtus, mais l'usure de la pierre ne permet plus de le reconnaître avec certitude.

Souvent, dans les combats représentés à Saint-Michel, un guerrier renversé est foulé aux pieds des chevaux. L'une de ces actions figurant une poursuite plutôt qu'une

bataille (pl. 59), offre une particularité qui, si elle dépeint un usage du temps, révèle une grande férocité de mœurs. Deux têtes coupées, attachées à une lance, sont rapportées en triomphe par les vainqueurs.

Après la chasse et la guerre, les beaux arts trouvent aussi leur expression, car la suite de personnages, qui apparaissent à la troisième bande, à partir du sol, sur la face sud du contrefort terminal de droite (pl. 59), représente, sans doute, une bande de musiciens jouant de divers instruments.

Quelques autres bas-reliefs ont, comme les précédents, une signification bien claire; par exemple, sur la planche 58, les forgerons martelant du fer sur une enclume, Adam et Ève séduits par le serpent et menacés par l'ange armé d'un glaive; sur la planche 59, un homme qui, d'une main, porte un sceau et, de l'autre main, asperge une femme avec un rameau; sur la planche 55, une figure pareille à la précédente.

Il serait possible que l'homme entre deux dragons, sur la bande qui contient le forgeron (pl. 58), fut une forme du voyage d'Alexandre le Grand vers les sphères célestes, que la cathédrale de Bâle associe au péché d'Adam [1].

La plupart des autres sculptures ne paraissent guère explicables, soit que les intempéries aient par trop effacé leurs formes, soit que les figures et les actions mises en scène n'offrent pas de sens bien déterminé ou ne soient plus intelligibles pour nous. Cette opinion, bien entendu, n'est qu'un aveu de notre propre ignorance, et nous souhaitons vivement qu'un observateur plus habile et plus compétent parvienne à retrouver un jour le sens perdu de ces curieux bas-reliefs. Cet espoir et le désir de contribuer au succès de pareilles recherches ont été, pour nous, le principal motif de donner la série complète des sculptures de la façade. La seule conjecture qu'il nous semble permise, sans trop nous hasarder, d'émettre à leur sujet, c'est que les images sculptées où des bêtes monstrueuses ou fantastiques apparaissent, tantôt solitaires et tantôt bizarrement associées à des figures humaines, se rattachent, en général, à des croyances populaires d'origine quelconque, plutôt qu'à des traditions encore vivantes du symbolisme chrétien.

Autres sculptures disséminées sur les parois extérieures de l'église. — Nous n'avons plus maintenant, pour achever l'étude des sculptures extérieures, que peu de chose à dire, car les archivoltes des fenêtres n'ayant pas d'intérêt, il reste seulement à parler

[1] Je dois cette explication au R. P. Cahier, qui a traité la question dans son 1er volume des Nouveaux Mélanges d'archéologie.

de quelques bas-reliefs encastrés dans les murs, sur divers points du pourtour de l'édifice.

A gauche de la porte septentrionale (pl. 51), on voit un gros animal, ressemblant à un bœuf, sur lequel se tient couchée une petite figure humaine. Dans le parement oriental de la branche sud du transsept, se trouvent trois pierres sculptées et ornées de figures. L'une de ces images paraît représenter une chasse au faucon. Un personnage à cheval, vêtu d'une longue robe qui, flottant en arrière, laisse les jambes découvertes, porte un oiseau sur le poing. A la tête du cheval est une femme qui tient à la main l'une des brides. Enfin, trois autres bas-reliefs existent encore sur la face méridionale du transsept (pl. 52). Ils représentent : l'Annonciation, une femme debout et la Sainte Vierge portant l'enfant Jésus.

Dans la scène de l'Annonciation (pl. 63), la Sainte Vierge est accompagnée d'une petite figure assise, dont la présence a fait supposer à divers observateurs que l'église de Saint-Michel avait été bâtie par les Ariens [1]; et cela, sous prétexte que la figure en question représenterait l'un des frères ou sœurs attribués à J.-Christ par les sectateurs d'Arius. Mais pour peu que l'on examine de près le bas-relief, on y voit, au lieu d'un enfant, une femme — les seins sont marqués — occupée à filer, que l'apparition de l'ange interrompt dans son travail. C'est donc tout simplement une servante ou compagne, souvent donnée à la Sainte Vierge dans les images anciennes; et par cette explication, qu'il était facile de trouver en examinant de près la sculpture, l'origine arienne de l'église devient une de ces fables que trop souvent fait naître une observation rapide et superficielle.

Le bas-relief de l'Annonciation et les deux bas-reliefs voisins se distinguent, entre toutes les sculptures de Saint-Michel, par le mérite relatif du dessin qui, notamment pour l'ange, messager de Dieu, est frappant. Il faut ajouter que cette Annonciation et l'image de la Sainte Vierge portant l'enfant Jésus, taillées dans une pierre très-dure et d'un grain très-fin, sont dans un excellent état de conservation. Cette dernière remarque s'applique encore à quelques sculptures de la façade, qui sont : la figure de saint Michel, vainqueur du démon; les deux montants, couverts de feuillages, qui limitent l'ouverture de la maîtresse porte; les chapiteaux de l'ébrasement de cette porte et ceux de la porte latérale de droite.

Si les autres bas-reliefs avaient été, comme les précédents, sculptés dans une pierre

[1] Malaspina. *Guida di Pavia.* Pavia, 1819, p. 57.

de choix, au lieu de l'être dans un grès tendre et fragile dont la pluie et la gelée ont corrodé les saillies, quand elles ne les ont point détachées par plaquettes, ces sculptures seraient loin d'offrir l'aspect très-rude et souvent informe qu'elles présentent aujourd'hui. On peut même juger par quelques-unes de leurs parties, mieux conservées que le reste, qu'elles furent, comme celles de l'intérieur de l'église, taillées aussi dans l'*arenaria*, travaillées avec soin par des artistes qui ne manquaient pas d'habileté. D'où il suit que la supériorité des bas-reliefs, encastrés sur la face méridionale d u transsept,se réduit en somme à un peu plus de correction dans le dessin des figures et leur modelé, et qu'il n'existe point de motif sérieux pour leur assigner une date sensiblement différente.

Sculptures intérieures. — Tous les piliers, même ceux qu'on ne voit point d'en bas, sont couronnés par de hauts chapiteaux couverts de sculptures. On n'a point fait, comme à Saint-Ambroise, l'économie de terminer souvent par de simples bandeaux celles des nervures qui sont le moins en évidence, ou qui apparaissent seulement quand on monte aux galeries supérieures. Presque tous les chapiteaux, ceux des courts piliers du triforium exceptés, se composent (Voy. pl. 62) de deux parties, la corbeille et le tailloir, prises en général dans des blocs distincts. La hauteur du tailloir est assez variable et ses faces, habituellement inclinées, sont ornées de feuillages parmi lesquels on voit fréquemment des oiseaux. Sur la corbeille, les figures d'hommes ou d'animaux tiennent la plus grande place, tandis que les feuillages ne jouent le plus souvent qu'un rôle accessoire.

Les plus intéressants parmi les chapiteaux sont ceux du premier rang à partir du sol : mieux placés pour être vus, on les a naturellement soignés davantage. A ce groupe appartiennent les six chapiteaux de la planche 62, que nous donnons de préférence à cause des sujets qui s'y trouvent représentés.

L'Histoire Sainte fournit quelques-uns de ces sujets, tels que : la faute de nos premiers parents (fig. VI.) et le sacrifice offert à Dieu par Abel et Caïn (fig. IV). Dans cette dernière scène, les deux frères sont pareillement vêtus et présentent leurs offrandes sur des linges qui cachent en partie leurs bras. Une main divine prend l'agneau offert par Abel, le pasteur, de préférence à la gerbe qu'apporte l'agriculteur Caïn.

Peut-être l'homme assis entre deux lions *« sedens in medio leonum »* (Dan. XIV, 39), qu'il saisit aux oreilles (fig. V), pourrait-il s'expliquer par une vague réminiscence de

Daniel dans la fosse aux lions; et alors ce sujet rentrerait, comme les deux premiers, dans la catégorie des représentations de faits empruntés à l'Ancien Testament.

Quelques chapiteaux portent des sculptures allégoriques. Ainsi la figure III exprime le salut d'une âme que la mort vient d'affranchir des liens corporels. L'âme est représentée par une figure d'adolescent qui s'agite en l'air au-dessus du cadavre couché dans un lit. Un ange la saisit à bras le corps et la défend à coups de lance contre le démon qui cherche à s'en emparer.

On pourrait voir une personnification de la justice divine dans la femme assise et couronnée d'un diadème qui occupe le milieu du chapiteau I; car, du bras droit, cette femme attire vers elle un homme au visage réjoui, tandis qu'elle repousse, du bras gauche, un autre homme dont la figure exprime l'affliction. Le premier complétement nu représente peut-être le pauvre Lazare; le second, qui est vêtu, serait alors le mauvais riche.

Quant au chapiteau II, nous ne sommes pas en mesure de hasarder aucune explication. Remarquons seulement que des figures semblables, à corps de cheval et tête de femme portant un diadème, sont fréquentes dans les ouvrages décoratifs de l'art oriental[1].

Les exemples donnés sur la planche 62 suffisent à montrer comment, à Saint-Michel, sont disposés les coins des chapiteaux appartenant aux colonnes engagées. On y voit, employés en manière d'amortissement, tantôt des feuillages (fig. III et VI), quelquefois des têtes monstrueuses (fig. V), souvent des animaux affrontés, auxquels des figures humaines sont associées parfois (fig. I et IV). Ces animaux, placés dans les angles, sont purement décoratifs. S'ils avaient quelque rapport avec la scène formant le motif central, on ne verrait pas, sur les figures IV et I, les griffons et les lions s'appuyer exactement de même, les premiers sur Caïn et Abel, et les seconds sur le juste et le pécheur.

Les chapiteaux les plus élevés, ceux qui couronnent les supports des grandes voûtes, ne contiennent que des feuillages ou des figures décoratives, sculptés en général à plus grande échelle que les ornements des chapiteaux inférieurs. On en pourra juger par la figure II de la planche 63, qui donne le couronnement du pilier situé à la naissance de l'abside, du côté droit. Un homme nu, soutenant le tailloir avec ses épaules et ses mains, et exprimant, non-seulement par son attitude, mais encore par le jeu de

[1] Les magnifiques planches de l'*Art arabe au Caire* par M. Prisse d'Avennes, en montrent plusieurs exemples.

sa physionomie, l'action de porter une très-lourde charge, occupe toute la hauteur du chapiteau. Ses jambes sont enlacées par les queues de serpents ailés, pourvus de pattes et couverts d'écailles, dont la disposition est très-bien entendue pour achever de garnir la partie inférieure du bloc. Des cariatides analogues, pareillement accompagnées s'observent à plusieurs autres chapiteaux du rang le plus élevé.

Les figures VIII et IX (pl. 63) donnent une idée suffisante des chapiteaux de la crypte, qui sont particulièrement remarquables par l'habileté de la composition et l'élégance des ornements.

Les figures III à VII montrent la forme des bases et offrent plusieurs exemples de griffes. Celles-ci, très-ornées en général, consistent souvent en feuillages ou en têtes d'animaux. Parfois même, le tore inférieur est tout entier recouvert de sculptures, comme il paraît sur la figure III, où des reptiles fantastiques à l'attitude rampante, au corps plein de souplesse — un ouvrage de maître — forment une suite d'enlacements.

Après les observations précédentes sur les chapiteaux et les bases, il ne reste plus guère à signaler, parmi les sculptures intérieures dignes d'intérêt, qu'un bas-relief représentant un saint vêtu du costume pontifical. Cette figure, sculptée dans un beau morceau de marbre blanc, occupe une petite niche, sur la muraille du transsept, au-dessus de la grande niche circulaire du bras septentrional (voy. pl. 49). Les vêtements se composent de l'aube, de l'étole, d'une tunique doublement fendue par côté pour laisser passer les bras et faciliter la marche, de la chasuble et d'un pallium semé de croix. La tête nimbée et dépourvue de coiffure, porte la barbe entière. La main droite bénit, tandis que la gauche tient un livre ouvert. Les pieds sont appuyés sur deux lions, dont les têtes redressées portent des tiges striées à la façon de troncs de palmiers. Ces tiges, espèces de colonnettes très-grêles, se terminent par des chapiteaux sous le bandeau plié en demi-cercle qui encadre la tête. Les restes d'une peinture ancienne s'observaient encore distinctement. L'aube et le pallium étaient blancs; l'étole, la chasuble et la croix du pallium se détachaient en pourpre. Toutes les franges et peut-être la tunique entière étaient dorées. Cette figure, si l'on en juge par son costume et ses attributs, représente évidemment, soit un archevêque, soit un évêque ayant le privilége de porter le pallium. Comme l'évêque de Pavie était dans ce cas, rien n'empêche d'accepter la tradition locale qui reconnaît saint Ennodius dans le personnage en question.



Appréciation sur l'ensemble des sculptures. — En prenant dans leur ensemble les sculptures de Saint-Michel et tenant compte soit de l'action des intempéries sur celles du dehors, soit de la dureté exceptionnelle des matériaux employés à quelques bas-reliefs extérieurs, on doit reconnaître que toutes ces sculptures ont un grand air de famille, qu'elles appartiennent évidemment à une même époque de culture artistique. Ce qui frappe d'abord, quand on les considère en masse, c'est leur abondance, leur profusion. Un second trait non moins saillant consiste dans l'extrême diversité des sujets, la très-grande variété des ornements, qui témoignent d'une imagination singulièrement vive et féconde chez les rudes tailleurs de ces images de pierre. Voilà

pour la composition. L'exécution n'est pas moins remarquable. Elle se montre large, facile, hardie. Les figures animées offrent souvent des attitudes vraies; à défaut de correction dans les formes, elles ont du mouvement, de la vie; les visages humains sont, à l'occasion, doués d'une physionomie expressive. En même temps, grâce à la hauteur des reliefs, on a pu modeler ornements et figures, rendre l'effet des surfaces rondes ou fuyantes et observer assez bien les règles élémentaires de la perspective. Tous ces caractères classent les sculptures de Saint-Michel parmi les productions du style lombard arrivé à son complet développement. Ainsi que nous l'avons déjà dit dans la première partie de notre Étude, elles offrent l'expression achevée, et comme le type de la sculpture lombarde parvenue à son plein épanouissement, alors que l'influence bysantine, devenue lointaine et vague, apparaît seulement par l'application d'une ornementation riche et capricieuse contre la surface des pierres.

Mosaique du pavé de la tribune. — Des mosaïques en petits cubes de marbre blanc, rouge et noir, incrustés dans une couche de ciment, composaient jadis le pavement de la tribune, au moins dans sa moitié antérieure. Il n'en reste plus aujourd'hui qu'un morceau de médiocre étendue, couvert par l'autel et ses gradins. Tout le reste, à l'exception d'un petit fragment qui représente un cheval ailé, a disparu lors de la construction du dallage actuel. Mais fort heureusement, le bel ouvrage de Ciampini[1] nous a conservé le dessin de la partie détruite, de celle qui existait entre le devant de la tribune et les marches de l'autel.

Le milieu de cet espace était occupé par un labyrinthe de forme circulaire, au centre duquel se trouvait, dans un médaillon, l'image de Thésée combattant le Minotaure. Le héros d'Athènes frappe le monstre par derrière, au moment où celui-ci vient de trancher la tête d'un homme dont il foule aux pieds le cadavre. On lit autour du médaillon l'inscription suivante :

TESEUS INTRAVIT MONSTRUM QUE BIFORME NECAVIT.

Sur le dessin de Ciampini, le labyrinthe ne forme point un cercle complet. Il y manque un segment, que cachaient les gradins de l'autel et que l'on vient de découvrir. Avec lui furent aussi mises au jour deux images bizarres : une chèvre « *capra* », à

[1] Ciampini. *Vetera monimenta*... Rome, 1690, tome II, pl. II. M. Carlo dell' Acqua a reproduit le dessin de Ciampini dans la 1re édition de son Étude sur Saint-Michel majeur, publiée en 1862. Il a donné le dessin de la mosaïque complète dans la 2me édition parue en 1875.

califourchon sur une bête offrant l'aspect d'un loup, et un homme nu, chevauchant un grand oiseau, sans doute une autruche, image qui, avec le cheval ailé « *equs* » et l'homme combattant un dragon « *draco*, » reproduit par Ciampini, occupaient les angles du carré circonscrit au labyrinthe.

A droite de ce carré, la mosaïque représentaits une vaste étendue d'eau, dans laquelle nageait un poisson. A gauche, était figuré le combat de David contre le géant Goliath, avec ces paroles :

SUM FERUS ET FORTIS CUPIENS DARE VULNERA MORTIS

et les suivantes :

STERNITUR ELATUS STAT MITIS AD ALTA LEVATUS

qui se rapportaient respectivement aux deux personnages mis en scène, l'un féroce et rempli d'orgueil, et l'autre plaçant en Dieu toute sa confiance.

La partie antérieure de la mosaïque présente le caractère d'une composition symbolique dont voici l'interprétation, telle qu'a bien voulu nous la donner le R. P. Cahier.

« Le poisson nageant au sein d'une mer sans limite, image probable du Déluge qui noya toutes les autres bêtes, figure sans doute le Chrétien sauvé par le baptême. »

« Thésée, vainqueur du Minotaure, après avoir triomphé des inextricables difficultés du labyrinthe, représente selon toute apparence le Sauveur Jésus qui nous a délivré du diable et débarrassé de ses liens. »

« Quant au combat de David contre Goliath, il serait, d'après saint Augustin, la figure de l'Incarnation, par laquelle fut assuré le triomphe de Dieu sur Satan. »

« Les quatre images qui accompagnent le labyrinthe expriment peut-être quelques-unes de ces merveilles du monde, auxquelles croyaient l'antiquité et le moyen-âge, alors que la surface du globe était fort mal connue. Encore l'image de l'homme monté sur l'autruche n'est-elle nullement absurde. »

La figure X de la planche 63, réduction d'un dessin relevé et publié par MM. dell' Acqua[1] représente une autre partie de la mosaïque, située au delà du labyrinthe et couverte par l'autel qui l'a préservée de la destruction. C'est un fragment de calendrier. Le personnage qui figure l'Année, placé au centre de la composition, est assis sur un trône, couronne en tête et sceptre à la main. Ses sujets, les Mois, sont rangés

[1] Le dessin des parties nouvellement découvertes de la mosaïque a été relevé et publié par MM. dell' Acqua dès l'année 1863. *Relazione sui ristauri di San Michele*, Pavia, 1863.

de part et d'autre et désignés, non-seulement par leurs noms écrits verticalement, mais encore par des attributs. Avril tient des fleurs, Mai fauche un pré[1], Mars à moitié détruit porte les cheveux hérissés et souffle dans deux cornes; les autres mois n'existent plus.

Ce calendrier et, en général, les mosaïques de Saint-Michel paraissent indiquer chez les artistes qui les exécutèrent des connaissances plus nettes et mieux approfondies que celles dont témoignent les ouvrages des sculpteurs. Cela tiendrait-il au fait que les mosaïstes, ouvriers d'élite, étrangers peut être et certainement nomades, devaient former de petites confréries où se transmettait, avec la pratique d'un art spécial, l'habitude de représenter certains sujets traditionnels; tandis que les sculpteurs, nombreux et mêlés à la masse du peuple, n'auraient gardé du passé que des enseignements vagues? Ou bien, le caractère différent des deux sortes d'ouvrages provient-il simplement de ce qu'ils furent exécutés à des époques différentes? Les deux explications ne paraissent point incompatibles; et nous associerions d'autant plus volontiers la seconde à la première que les représentations de Labyrinthes et de Calendriers à figures appartiennent surtout aux douzième et treizième siècles[2].

Conclusion. Date probable du monument. — Nous avons vu, au commencement de notre étude sur Saint-Michel-Majeur, que l'histoire donne relativement à cette église un certain nombre d'informations depuis le dixième siècle jusqu'au douzième. Nous allons les rappeler sous la forme sommaire d'un tableau :

Sac et incendie de Pavie par les Hongrois.	924
Déposition momentanée, à Saint-Michel-Majeur, du corps de saint Colomban	930
Le Palais royal, attenant à Saint-Michel, venait d'être reconstruit en. . . .	935
Couronnement, à Saint-Michel, de Bérenger et d'Adalbert.	950
Couronnement de Hardouin	1002
Couronnement d'Henri II de Bavière, suivi d'un grand incendie.	1004
Henri II ordonne de restaurer le Palais royal.	1015
Couronnement de Frédéric Barberousse.	1155

[1] Dans les calendriers à figures français, la fauchaison désigne le mois de juin. Il en est de même au calendrier de la cathédrale d'Aoste. C'est affaire de climat.

[2] Selon M. Ernst aus 'm Weerth, qui a fait une étude spéciale des anciennes mosaïques du nord de l'Italie et publié d'après MM. dell' Acqua la mosaïque de Saint-Michel majeur, celle-ci serait de la seconde moitié du onzième siècle. Ernst aus 'm Weerth. *Der mosaikböden in S. Gereon zu Köln nebst den damit verwandten mosaikböden Italiens*. Bonn, 1873, pl. 4 et p. 15.

Les solennités de 930, 950, 1002, 1004 et 1155 sont des événements certains qui se sont accomplis dans l'édifice lui-même, en sorte qu'une reconstruction totale n'a pu avoir lieu que pendant l'un des intervalles compris entre leurs dates. Aux dates susdites, l'église était sûrement debout et close de toutes parts.

Remarquons qu'il n'est fait aucune mention de Saint-Michel-Majeur à propos des incendies de 924 et 1004, en sorte qu'on ignore dans quelle mesure ces désastres atteignirent le monument. Mais comme ils endommagèrent, l'histoire l'affirme, le palais royal attenant à l'église, on peut tenir pour probable que celle-ci ne fut point épargnée.

Précisément l'édifice a conservé les marques de trois constructions différentes qui paraissent provenir de désastres successifs. En faut-il conclure que les deux dernières reconstructions ou restaurations furent certainement la conséquence des incendies de 924 et 1004, signalés par les chroniques. Ce serait aller trop loin, car rien ne dit que les remaniements de l'église correspondent à ces deux incendies plutôt qu'à d'autres sinistres de moindre importance ou particuliers à Saint-Michel, dont l'histoire ne dirait mot. Il est prudent, en effet, pour des époques aussi pauvres en documents, de ne pas se borner à tenir compte des faits attestés, mais de faire encore, sous peine de commettre souvent des erreurs graves, une large part à l'inconnu.

Aussi, quelque plausible qu'il paraisse d'établir une liaison entre des témoignages qui s'accordent bien ensemble, les uns consignés dans les anciennes chroniques, et les autres incorporés au monument lui-même, doit-on prendre garde qu'un tel a pprochement ne reposerait en somme que sur des présomptions. Certes, on ne songerait point à le faire si, par exemple, l'architecture de l'église laissait deviner l'approche du style ogival. Et cependant les renseignements historiques pourraient, même dans ce cas, ne rien apprendre de plus que ce qu'ils disent aujourd'hui.

En définitive, les renseignements susdits, même assistés de faits matériels très-significatifs, ne suffisent point à lever l'incertitude qui pèse sur l'origine du monument actuel. Il faut recourir à l'expédient, trop souvent nécessaire à l'époque lombarde, qui consiste à comparer l'édifice que l'on étudie avec d'autres monuments de même style, bâtis à diverses époques. C'est ainsi qu'ont dû procéder les auteurs par qui fut étudiée cette église. Les documents historiques ne peuvent servir qu'à titre de pièces justificatives, propres à confirmer une opinion fondée sur d'autres bases, à préciser entre certaines limites une date purement conjecturale au fond.

Entrons à présent dans le vif de notre sujet, et disons tout d'abord que l'observa-

tion de plusieurs monuments anciens conduit à fixer postérieurement à l'époque longobarde la date des œuvres basses de l'abside et du transsept méridional de Saint-Michel. Dans cette construction en pierres noirâtres, socle, contre-forts, colonnettes, fenêtres de la crypte, font corps avec le mur et sont évidemment aussi anciens que lui. M. Reynaud l'a prouvé pour les colonnettes du transsept[1]; et la même démonstration pourrait servir pour les appendices saillants et les ouvertures situées au pied du chevet. Or, les contre-forts cantonnés de colonnes et les fenêtres à double embrasure ornées de colonnettes, ne sauraient, à notre avis, remonter plus haut que le neuvième siècle. La forme des fenêtres en particulier semble fournir à ce sujet un argument tout à fait significatif; mais comme déjà nous avons traité cette question autre part, contentons-nous de rappeler ici que, soit à l'abside de Saint-Ambroise de Milan, dont la restauration a fait reparaître les anciennes ouvertures, soit dans la rotonde de Brescia, la basilique milanaise de Saint-Vincent et les autres monuments de la Lombardie, sûrement antérieurs au neuvième siècle, les fenêtres n'ont qu'un seul ébrasement tourné vers l'intérieur, de telle sorte que le cadre ou tableau affleure le parement externe de la muraille.

Il est vrai que, dans la construction qui nous occupe, il s'agit des fenêtres d'une crypte, traversant un mur fort épais, et pour lesquelles un double ébrasement présentait des avantages particulièrement appréciables au point de vue de l'éclairage. Mais l'objection qu'on pourrait tirer de cette circonstance devrait au moins s'appuyer sur un exemple pour infirmer une règle qui ne souffre, croyons-nous, aucune exception.

Le relèvement considérable de la tribune au-dessus du pavé des nefs confirme notre appréciation, car dans les édifices d'une haute ancienneté, ce relèvement se réduit tout au plus à deux ou trois marches, et la crypte, quand elle existe, est complétement abaissée sous le dallage de l'église. La rotonde de Brescia et la basilique du Saint-Sauveur dans la même ville nous serviront ici d'exemples : nous citerions encore Saint-Pierre de Civate et la Madonna del Castello, si dans ces églises l'abaissement de la crypte ne pouvait pas s'expliquer aussi par la déclivité du terrain. Il n'y a d'ailleurs point d'apparence que la crypte de Saint-Michel, pour laquelle sont faites évidemment les trois fenêtres basses du chevet, ne soit pas contemporaine de la construction en pierres noirâtres où sont logées ces fenêtres.

[1] Reynaud. *Traité d'Architecture*, Paris, 1878, tome II, p. 604.

Ainsi, la comparaison des parties les plus anciennes de l'église avec des édifices qui remontent au moins à la période primaire du style lombard, montre que Saint-Michel est postérieur à ces monuments. Les contre-forts cantonnés de colonnes, le relèvement considérable de la tribune, et surtout le double ébrasement des fenêtres de la crypte, fournissent une suite de témoignages que leur importance et leur complet accord rendent décisifs, à ce qu'il nous semble.

Nous venons d'établir que les parties les plus anciennes de Saint-Michel ne sauraient être antérieures au neuvième siècle, ce qui implique une reconstruction totale à partir de cette époque [1]. En supposant que la reconstruction susdite ait eu lieu avant l'année 924, supposition autorisée par les documents historiques, on pourrait encore expliquer par le désastre de 924 l'emploi successif de deux sortes de pierres dans les œuvres basses du monument actuel.

Mais nous doutons même que ces œuvres basses remontent jusqu'au neuvième siècle. Quelques particularités de leur structure, déjà prises en considération précédemment, telles que la forme de certains contre-forts et le relèvement considérable de la tribune, paraissent annoncer le plein épanouissement du style lombard. Les profils des moulures, autant qu'il est possible d'en juger malgré l'usure des matériaux, sont les mêmes dans la construction en pierres noirâtres que dans les autres parties du soubassement tant extérieures qu'intérieures. En définitive, il nous semble que le monument tout entier, sauf le sommet des murailles, témoigne, sous le rapport artistique, d'une grande unité de style, et qu'à ce titre il offre les caractères d'un ouvrage fait d'un seul jet.

L'usage successif de deux sortes de pierres pourrait s'expliquer soit par l'intention d'employer aux parties basses des matériaux plus résistants, soit plutôt par la nécessité motivée par une cause quelconque, facile à concevoir, de recourir à de nouvelles carrières pendant l'exécution des travaux [2]. Faisons remarquer à ce propos que l'attri-

[1] J'attache une grande importance à pouvoir dire que cette conclusion paraît fort admissible à M. Reynaud, qui s'exprime à ce sujet dans les termes suivants : «....Il est possible que M. de San Quintino se soit trompé en imputant aux Hongrois la destruction de l'œuvre primitive, que l'église fondée sous la domination des Longobards ait été reconstruite au huitième, voire même au neuvième siècle, bien qu'aucun document historique ne mentionne le fait. Il y aurait assurément grand intérêt à être fixé à ce sujet, à savoir avec quelle rapidité se sont produites les innovations dans ces temps troublés que tant de ténèbres environnent; mais mon ambition ne va pas jusque-là : ce que j'ai voulu établir hors de toute contestation, et je crois y être parvenu, c'est le point de départ de l'architecture française du onzième siècle. » Reynaud, *Traité d'Architecture*, Paris 1878, tome II, p. 603, en note.

[2] De renseignements très-circonstanciés et fort intéressants, très-obligeamment donnés par M. Torquato Taramelli, professeur à l'Université de Pavie, à la demande de M. le docteur Carlo dell' Acqua, il résulte : que l'*arena-*

bution à deux constructions distinctes des ouvrages en pierre noirâtre et de ceux qui les surmontent, est principalement fondée sur le raccordement en gradins ou échelons très-irréguliers de ces deux sortes d'ouvrages. Mais ces échelons qui existent au pied de l'abside et du pignon méridional du transsept, seules parties de l'édifice où fussent visibles, avant les récents travaux de restauration, les assises basses en pierre foncée, ne se retrouvent point sur d'autres murailles, cachées naguère et maintenant découvertes. Ainsi, les deux côtés de l'angle rentrant, compris entre la naissance de l'abside et le pignon sud du transsept, montrent les assises noirâtres exactement arrasées au niveau du socle [1]. La mise au jour de cette ligne de séparation horizontale, longue de plus de douze mètres, change beaucoup ce qu'on savait autrefois de la connexion des deux espèces de pierres, et permet, à ce qu'il semble, de réviser des conclusions prises à l'insu d'une telle circonstance.

Nous ne prétendons pas donner ces dernières appréciations pour autre chose que l'expression d'un jugement personnel, susceptible de s'accorder avec les faits d'une manière plausible, et nous reconnaissons notre impuissance à leur donner la valeur d'une démonstration. Car, pour établir que toute la construction de Saint-Michel, sauf le sommet des murailles, fut exécutée d'un jet postérieurement au désastre de 924, nous ne disposons d'aucun argument décisif, tel, par exemple, que la forme de la section des fenêtres, grâce auquel nous avons pu, faisant un premier pas dans la voie des investigations, reporter sûrement après le huitième siècle l'érection de l'édifice tout entier. Mais notre système, puisqu'il faut se contenter de conjectures, est de préférer celles qui trouvent un fondement dans les considérations artistiques, quelque incertaines qu'elles puissent être, à celles qui prennent leur origine dans le rapprochement de faits matériels avec des témoignages historiques vagues et clair-semés.

En disant que l'église de Saint-Michel fut bâtie d'un jet, nous ne repoussons point la possibilité d'interruptions de travail qui devaient être fréquentes à ces époques trou-

ria jaunâtre peut se tirer d'un assez grand nombre de carrières diversement situées au midi de Pavie, dans les coteaux de l'Apennin, au lieu que le calcaire noirâtre ne se trouve que dans une zone restreinte, limitée aux collines comprises entre les vallons de l'Aversa et du Coppa. Qu'il soit devenu momentanément impossible ou difficile de s'approvisionner dans ce dernier territoire, ou qu'on se soit avisé, en cours d'exécution, d'exploiter des carrières d'*arenaria* plus favorablement situées que celles de calcaire gris, l'un ou l'autre de ces motifs aura pu déterminer la substitution de l'*arenaria* au calcaire dans les maçonneries de l'église.

[1] Cette portion de la paroi, masquée par la sacristie jusqu'en 1870, n'avait pu être examinée par M. Reynaud; et moi-même je ne l'avais pas vue avant de faire graver la planche 52. De là provient la lacune dans l'indication de l'appareil qu'on remarque sur cette planche. Mais deux voyages postérieurs à 1870 m'ont permis, la sacristie étant démolie, de bien examiner la muraille en question.

blées. Le changement des matériaux a pu se produire à la suite d'une de ces interruptions, qui peut-être a laissé encore d'autres traces. Celles-ci, déjà signalées au cours de la description du monument, consisteraient en deux colonnettes extérieures plantées mal à propos sous les fenêtres de l'abside et prématurément terminées aux pierres d'appui (voy. pl. 52 et 53), et dans la brusque interruption par un plan horizontal du motif de décoration qui occupe le fond du croisillon sud du transsept (voy. pl. 50). Il ne serait nullement improbable que les modifications du parti primitif, annoncées par ces anomalies, fussent intervenues lors d'une reprise des travaux.

Nous admettrions difficilement, même sans tenir compte d'aucune interruption de travail, qu'un édifice tel que Saint-Michel, dont la massive structure a exigé la préparation et l'emploi d'une grande quantité de matériaux, et où la sculpture s'étale avec profusion sur piliers, portes et murailles, se fût élevé dans l'espace de vingt-six ans compris entre le sac de Pavie (924) et le couronnement de Béranger et d'Adalbert (950). L'intervalle de cinquante-deux ans qui sépare ce couronnement de celui d'Hardouin (1002) paraît mieux proportionné à l'accomplissement d'une œuvre si considérable. Plus tard, de 1004 à 1155, s'offre encore un troisième laps de temps beaucoup plus étendu. Nous pensons que la construction du monument actuel n'a pu avoir lieu que pendant l'une ou l'autre de ces deux dernières périodes, entre lesquelles, par conséquent, il ne nous resterait plus qu'à choisir pour dire notre dernier mot sur la date de Saint-Michel.

L'historien pavésan Robolini, qui place la reconstruction de l'édifice vers le milieu du dixième siècle, allègue à l'appui de cette opinion beaucoup de motifs, qui sont loin de nous paraître tous également bien fondés[1]. Aussi n'en citerons-nous que deux. Le premier est que Pavie, résidence habituelle des rois d'Italie de 925 à 961 et réputée capitale du royaume jusqu'au onzième siècle, fut, au dixième, une ville puissante et riche, malgré la ruine passagère qu'entraîna le désastre de 924. Par suite, il serait plausible d'admettre que le monument actuel, construit avec un si grand luxe, date de l'époque ou Saint-Michel était l'église officiellement destinée à la cérémonie du couronnement. Plus tard, après la destruction du palais royal, rasé en 1024 par haine de l'empereur, il n'y avait plus les mêmes raisons pour faire de la ci-devant basilique palatine la plus somptueuse église de la cité. Un autre motif donné par Robolini est que le siége épiscopal de Pavie fut occupé de 943 à 971, c'est-à-dire pen-

[1] Robolini. *Notizie storiche di Pavia*. Vol. IV, part. I, p. 18 et suiv.

dant vingt-huit ans, par l'évêque Liutfroid, qu'un diplôme de 943 représente comme possesseur de Saint-Michel, et qui, par son crédit et sa richesse non moins que par la longueur de son épiscopat, fut à même d'accomplir de grandes entreprises. Ce sont là de bonnes raisons, sans doute, surtout la première; mais nous pensons, avec l'écrivain qui les a produites, qu'elles ne peuvent établir qu'une probabilité.

San Quintino paraît être le seul auteur qui ait positivement fixé entre le milieu du onzième siècle et celui du douzième la construction de Saint-Michel[1], qu'il place ainsi dans l'intervalle des couronnements de 1004 et 1155. Son opinion s'appuie sur des comparaisons faites avec d'autres monuments pris dans toute l'Italie et même dans les pays voisins. Mais à voir les choses d'un coup d'œil si large, on risque de s'abandonner à des généralisations systématiques. On se laisse entraîner à ne pas tenir assez de compte des différences d'avancement d'un style suivant les pays et les provinces, différences souvent considérables, comme le prouve l'histoire de l'Architecture, faite sûrement pour des époques plus cultivées et bien connues. Cependant il faudrait se défier d'autant plus de vues si générales que le petit nombre des témoignages certains les rendent à la fois plus faciles à présenter et plus trompeuses. Et nous pouvons ajouter qu'il y a beaucoup à dire sur la valeur d'un certain nombre de témoignages invoqués par San Quintino. Aussi ses raisonnements ne nous persuadent-ils point, malgré la clarté de l'exposition et l'enchaînement logique des déductions.

D'autre part, l'étude des églises lombardes de Pavie n'apporte sur l'âge de Saint-Michel aucun renseignement précis. Elle se borne à montrer que si l'on admettait pour la reconstruction de cette église la période la moins ancienne, comprise entre 1004 et 1155, il conviendrait de se tenir à la première moitié du onzième siècle. Autrement, on accumulerait, dans un espace d'une centaine d'années, la construction de presque tous les monuments lombards de Pavie, depuis Saint-Michel, le plus ancien, jusqu'à Saint-Lazare, bâti au milieu du douzième siècle, en passant par Saint-Pierre *in ciel d'oro*, consacré en 1132; et cela paraîtrait excessif à tous égards. Ainsi l'étude des autres églises lombardes de Pavie, venant seulement restreindre l'indétermination, nous laisse encore hésiter entre la seconde moitié du dixième siècle et la première moitié du onzième.

Entre ces deux époques, aucun argument décisif ne permet, croyons-nous, de

[1] Cordero di San Quintino. *Dell' italiana architettura durante la dominazione longobarda*. Brescia, 1829, p. 178.

lever l'incertitude. Aussi ne nous prononcerons-nous pas, laissant à d'autres chercheurs, mieux instruits par de nouvelles informations, la tâche de résoudre complétement le problème. Tout au plus nous permettrons-nous d'exprimer, avec la plus grande réserve, une inclination à préférer la seconde moitié du dixième siècle; et cela, tant à cause des motifs très-plausibles allégués par Robolini, qu'en raison du fait, remarqué et commenté par M. Reynaud, de la reprise des œuvres hautes ; car cette reprise, occasionnée sans doute par un incendie des toitures, se rattacherait alors au désastre de 1004, dont Saint-Michel-Majeur eut probablement à souffrir, à ce qu'indique l'histoire.

SAINT-JEAN IN BORGO A PAVIE

L'église de Saint-Jean *in borgo*, l'une des principales et des plus anciennes de Pavie, n'existe plus depuis 1811. Elle fut alors démolie pour fournir des matériaux à la construction d'un canal : quelques pans de muraille sont à peine restés debout. Heureusement les dessins du plan et de la façade, pris avant la démolition, subsistent encore dans les archives du collége Borromée [1]. Les renseignements qu'ils fournissent sont complétés sur certains points au moyen de témoignages verbaux recueillis par MM. Sacchi avant 1828 [2]. La sculpture peut encore s'apprécier d'une manière très-suffisante, attendn qu'il subsiste un certain nombre de chapiteaux, sauvés en 1811 par quelques amateurs d'antiquité et réunis récemment à Pavie, grâce aux soins de la Commission provinciale d'archéologie [3].

Nous ne suivrons pas MM. Sacchi dans la discussion à laquelle ils se livrent pour établir que Saint-Jean *in borgo*, fondé par la reine Gundiberge, épouse de Rotari, remonte à la première moitié du septième siècle. Cette question d'origine n'offre qu'un médiocre intérêt, parce qu'il est impossible d'admettre, avec les auteurs précités, que l'édifice détruit en 1811 était encore l'église primitive. Volontiers même accorderions-nous à cette dernière une date plus reculée que le septième siècle, car il semble que l'église en question, bâtie hors les murs, et nommée aussi très-anciennement Saint-Jean *in cemeterio*, à cause du voisinage d'un grand cimetière, doit avoir eu pour fondateur l'évêque saint Maxime (499-514), enterré « *ab antiquo*, » selon les anciennes chroniques, à Saint-Jean *in borgo*, et qui, d'après le témoignage de saint Ennodius, aurait consacré une église à saint Jean-Baptiste [4].

[1] M. le recteur du collége Borromée a bien voulu m'autoriser à prendre copie de ces dessins qui sont reproduits sur les pl. 64 et 65.

[2] Sacchi. *Antichità romantiche d'Italia*, p. 61 et suiv.

[3] Ces chapiteaux étaient provisoirement déposés dans une salle du palais de l'Université quand je les ai vus pour la dernière fois. Je les avais visités et dessinés en 1861 dans les lieux indiqués par MM. Sacchi.

[4] Robolini. *Not. stor. di Pavia*. Vol. I, p. 47 et 126.

Quoi qu'il en soit, l'église offrait beaucoup d'analogies avec Saint-Michel-Majeur (voy. le plan pl. 64). La disposition des nefs, depuis la façade jusqu'au transsept, est exactement pareille dans les deux édifices; de même pour la coupole et la tribune. La différence la plus notable existe dans les transsepts : celui de Saint-Michel dépasse beaucoup en largeur les nefs, tandis que, à Saint-Jean, la saillie était nulle ou très-faible. En outre, cette dernière église avait deux absides secondaires, au lieu des simples niches qu'on voit à Saint-Michel.

Sous la tribune s'étendait une crypte, qui ne paraît pas sur notre dessin, faute d'avoir été marquée sur le plan original du collége Borromée. Cette crypte, dont l'existence est attestée par MM. Sacchi, avait, selon les mêmes auteurs, des colonnettes de forme variée. Elle ressemblait par là aux cryptes des autres églises lombardes de Pavie; et, comme celles-ci, déterminait un relèvement très-prononcé du sol de la tribune au-dessus du pavé de l'église [1].

L'ouvrage de MM. Sacchi nous apprend encore qu'il y avait des galeries au-dessus des bas-côtés; et le fait que ces galeries étaient murées du côté de la grande nef ne doit pas nous engager, avec Robolini, [2] à les tenir pour autrement disposées que les galeries hautes de Saint-Michel-Majeur. On les aura sans doute fermées après coup, comme l'on ferma, dans cette dernière église, les arcades attenant à la façade [3].

Les escaliers qui conduisaient à l'étage supérieur se trouvaient logés, de part et d'autre de la principale porte, dans les massifs de maçonnerie formant éperons. Ils aboutissaient au passage pratiqué dans le mur de façade pour réunir ces galeries hautes. Trois fenêtres géminées étaient ouvertes sur le passage en question. Tous ces arrangements, sauf le point de départ et la forme des escaliers, reproduisent ceux qu'on observe à Saint-Michel.

Les façades des deux églises se ressemblent beaucoup (voy. les pl. 51 et 65). Portes et fenêtres y sont pareillement disposées avec les mêmes formes. Deux contreforts de Saint-Jean, ceux qui avoisinent la maîtresse porte, sont, dans leur pied, cantonnés de colonnes, à l'instar des contreforts de Saint-Michel. Enfin, des arcatures profondes, portées sur des colonnettes, suivent les rampants du toit dans les deux édifices.

En même temps que par ses principales dispositions la façade de Saint-Jean *in borgo*

[1] Sacchi. *Ant. rom. d'Italia*, p. 69.

[2] Robolini. *Not. stor. di Pavia*. Vol. IV, p. I, p. 27.

[3] On peut voir cette clôture, ajourée par une fenêtre et maintenant démolie, sur la coupe longitudinale de Saint-Michel donnée par M. Reynaud. *Traité d'Architecture*, 2me partie, pl. 35.

reproduit celle de Saint-Michel-Majeur, elle offre aussi plusieurs points de ressemblance avec le portail d'une autre grande église lombarde de Pavie, Saint-Pierre *in ciel d'oro*. Les deux façades, représentées ensemble sur la planche 65, ont pour traits communs : l'application contre le mur, à l'étage inférieur du portail et dans chacun des compartiments correspondant aux trois nefs, d'arcs cintrés motivés, sans doute, par l'existence d'un porche; l'analogie de formes des colonnettes et bandeaux d'encadrement des portes principales; la subdivision par de très-fines colonnettes des trois compartiments du portail, à l'étage supérieur; l'emploi de petites arcatures entrelacées dans les corniches rampantes du couronnement.

Remarquons à propos de ces arcatures qui, à Saint-Jean, sont tracées en forme d'ogive, que l'acuité des arcs n'est pas très-nettement marquée sur le dessin original. Aussi devons-nous prévenir qu'il ne faudrait point, à notre avis, attacher beaucoup d'importance à ce détail de forme. Il se peut néanmoins que les arcatures en question aient été réellement pointues, car les parties hautes de la façade furent peut-être refaites. Une reconstruction expliquerait en effet l'emploi de la brique succédant, par échelons très-irréguliers, à celui de la pierre, et surtout la brusque interruption, par les gradins servant de socle aux arcatures, des colonnettes qui, dans les compartiments extrêmes du portail, accostent les fenêtres géminées.

Quoi qu'il en soit de ces suppositions, la façade de Saint-Jean *in borgo* offre de notables traits de ressemblance, d'une part, avec celle de Saint-Michel-Majeur, et d'autre part, avec celle de Saint-Pierre *in ciel d'oro*; et cela, indépendamment des œuvres hautes qui peuvent avoir été renouvelées. D'où l'on tire cette conclusion que la façade de Saint-Jean fut batie probablement à une époque intermédiaire entre les époques de construction des deux autres portails.

Le même ordre de succession chronologique doit-il être admis pour l'ensemble des bâtiments qui composent chacune des trois églises; en d'autres termes, la date de Saint-Jean *in borgo* doit-elle être fixée entre celles de Saint-Michel-Majeur et de Saint-Pierre *in ciel d'oro?* L'examen du plan de Saint-Jean, seul document qui nous reste sur les formes du corps de l'église, ne suffit point à résoudre la question ; car, si le plan susdit annonce une construction plus ancienne que Saint-Pierre *in ciel d'oro*, il n'offre aucune particularité qui doive le faire tenir pour postérieur à celui de Saint-Michel. En effet, à part la saillie des transsepts, il est entièrement disposé comme ce dernier.

Il est vrai qu'une similitude de plans ne prouve pas que des églises soient du même âge. Et, comme rien ne paraît indiquer que la façade de Saint-Jean *in borgo* ne soit

pas, comme celle de Saint-Michel-Majeur, contemporaine du corps de l'édifice, il reste, en définitive, une présomption de quelque valeur à l'appui de l'ordre chronologique indiqué par l'architecture des façades. L'examen des sculptures de Saint-Jean semble confirmer cette présomption.

Celles du portail ne peuvent être appréciées que fort imparfaitement d'après le dessin original, reproduit sur la planche 65, qui nous a transmis l'image de cette façade; mais les sculptures des nefs, qui précisément offrent le plus d'intérêt pour l'objet en discussion, peuvent être jugées en complète connaissance de cause. Les plus remarquables de celles qu'on a conservées sont reproduites sur la planche 67. Tout en présentant beaucoup d'analogie avec les sculptures de Saint-Michel-Majeur, elles témoignent cependant d'un art quelque peu plus soigné et plus avancé. En effet, aucun chapiteau de Saint-Michel ne possède au même degré que le chapiteau III de Saint-Jean *in borgo* les qualités de large disposition et d'habile enchevêtrement des plantes et des figures. Aucun n'est aussi délicatement taillé que le chapiteau I, où, dans une scène de combat, apparaissent tous les détails du costume militaire et du harnachement. Les feuillages de la figure II sont aussi d'une rare ampleur et d'un bel agencement. Mais le morceau le plus remarquable est le chapiteau IV, qui représente une syrène, aux longs cheveux tombant sur les épaules, en proie à deux serpents qui mordent ses mamelles. L'exécution ferme et soignée de ce morceau, ainsi que l'énergie des attitudes et leur vérité, le classent au premier rang parmi les ouvrages de la sculpture lombarde. On peut dire que les chapiteaux de Saint-Jean *in borgo* appartiennent à la plus belle époque de cet art, qu'ils en marquent le point culminant, et l'on jugera sans doute, comme nous, que, traités dans le même style que ceux de Saint-Michel, mais avec plus d'habileté dans la forme, ils leur sont probablement postérieurs.

Par là se trouverait confirmée, autant du moins que cela est possible pour un monument détruit, dont il reste seulement quelques dessins et un petit nombre de sculptures, la supposition, motivée surtout par la comparaison des façades, que la date de Saint-Jean *in borgo* est intermédiaire entre celles de Saint-Michel-Majeur et Saint-Pierre *in ciel d'oro*. L'église de Saint-Jean serait donc du onzième siècle.

SAINT-PIERRE IN CIEL D'ORO A PAVIE

Les annales de Pavie mentionnent fréquemment l'église de Saint-Pierre *in ciel d'oro*, dont l'importance paraît avoir presque égalé celle de Saint-Michel-Majeur. La renommée de cette Église date du règne de Luitprand qui, en 723, y transporta les reliques de Saint-Augustin, précédemment déposées dans l'île de Sardaigne[1]. Selon Paul Diacre, le même roi fonda le monastère de Saint-Pierre *in ciel d'oro : « Hic monasterium Beati Petri, quod foras muros Ticinencis civitatis situm est, et Cælum Aureum appellatur instituit*[2]. » La qualification « *cælum aureum* » apparaît à ce moment pour la première fois, ce qui permet de supposer que l'église, dédiée à saint Pierre, qu'elle désigna depuis cette époque, fut alors, sinon fondée, du moins reconstruite ou fort embellie. La translation des reliques de saint Augustin était d'ailleurs un événement assez considérable pour motiver à la fois la restauration de l'église et l'installation du monastère.

Bientôt après, en 743, le pape Zacharie se rendant à Pavie célébrait, la veille de la Saint-Pierre, une messe solennelle dans l'église suburbaine de Saint-Pierre *in ciel d'oro*[3]. L'année suivante mourut le roi Luitprand. Son corps, d'abord enseveli dans la basilique de Saint-Adrien, fut transporté plus tard à Saint-Pierre *in ciel d'oro*, où il reposait à l'entrée de la crypte, du côté droit, dans un sarcophage soutenu par quatre colonnettes de marbre. Mais ce mausolée fut détruit, paraît-il, en vertu d'une décision du concile de Trente, qui défend d'élever au-dessus du sol, dans les églises, d'autres tombeaux que ceux des saints. Par suite, le corps fut enfoui, et ces simples mots « *Hic jacent ossa regis Liutprandi* », inscrits sur un pilastre, désignèrent l'emplacement de la sépulture[4].

[1] Robolini. *Not. stor. di Pavia*. Vol. I, p. 86.
[2] Paulus Diac. Lib. VI, cap. 58.
[3] Robolini, I, p. 92.
[4] Robolini, I, p. 93-94. La perte du mausolée de Luitprand ne paraît pas mériter de bien vifs regrets, car si l'on

Sous la protection des reliques du grand évêque d'Hippone, le monastère de Saint-Pierre *in ciel d'oro* paraît avoir obtenu de brillantes destinées, C'est ainsi que Charlemagne ayant dépéché en Italie un savant moine bénédictin, originaire d'Écosse ou d'Irlande, lui assigna pour tenir école le monastère de Saint-Augustin, autrement dit de Saint-Pierre *in ciel d'oro* [1]. Saint Odon, deuxième abbé de Cluny, fut logé dans ce monastère durant le séjour qu'il fit auprès du roi Hugues [2]. Saint Mayeul, qui vint plusieurs fois à Pavie, s'occupa particulièrement du même couvent, à la tête duquel il fit placer par le Pape un abbé de son choix [3]. Ainsi, le monastère de Saint-Pierre *in ciel d'oro* se trouvait alors sous la dépendance de Cluny. En 998, Gerbert, archevêque de Ravenne, y présida un concile. Plusieurs diplômes de papes ou d'empereurs confirment les biens et les priviléges du monastère, qui relevait directement du souverain pontife.

Comme Saint-Michel-Majeur, Saint-Pierre *in ciel d'oro* était situé dans le voisinage immédiat d'un palais royal. Cela résulte formellement du passage suivant « *monasterio Sancti Petri quod dicitur cœlum aureum juxta nostrum papiense palatium*..., » qu'on lit dans un diplôme délivré, en 1004, par l'empereur Henri II [4]. Une rixe qui s'était élevée entre les Pavésans et les soldats de l'empereur, rixe qui se termina par l'incendie de la ville, avait alors obligé Henri II de prendre logis dans son palais suburbain [5].

Mais, de tous les témoignages historiques relatifs à Saint-Pierre *in ciel d'oro*, le plus intéressant date de 1132. En cette année, le 9 mai, l'église fut solennellement consacrée par le pape Innocent II [6]. Comme l'édifice actuel appartient, ainsi que nous verrons plus loin, à une période avancée du style lombard, la consécration de 1132 marque sans doute l'époque de son achévement. Cette présomption trouve un appui dans l'examen comparatif des églises bâties à Pavie pendant le cours du douzième siècle, et dès lors on peut la tenir pour bien fondée.

Nous possédons ainsi, quant à l'achévement d'une des principales églises lombardes de Pavie, une date qui mérite confiance. La valeur d'un tel repère est encore accrue

en juge et par la description de ses formes architecturales et par le texte de l'inscription qu'il portait, ce mausolée ne devait pas être plus ancien que le douzième siècle.

[1] Robolini, tome II, p. 20.
[2] *Id.* p. 65.
[3] *Id.* p. 81-82.
[4] *Id.* p. 293
[5] *Id.* p. 92.
[6] *Id.*, t. III, p. 101.

par le manque de renseignements positifs sur Saint-Michel-Majeur et Saint-Jean *in borgo*. Aussi, le fait que Saint-Pierre *in ciel d'oro* fut consacré en 1132 doit il être considéré comme la base du classement chronologique des églises pavésanes de style lombard ; cela ressort déjà de nos appréciations sur les deux édifices précédemment étudiés.

A peine est-il besoin d'ajouter que l'opinion populaire, acceptée par MM. Sacchi, qui recule jusqu'au règne de Luitprand la fondation de l'actuel Saint-Pierre *in ciel d'oro*, ne mérite point d'être examinée. La même origine fut admise par Robolini dans les premiers volumes de ses Annales ; mais plus tard, mieux instruit, cet historien consciencieux n'hésita point à se rétracter : il fut même le premier à émettre l'avis que Saint-Pierre *in ciel d'oro*, consacré en 1132, venait alors d'être rebâti [1].

Description de l'église. — Dispositions générales du plan et des voutes. — Une porte unique, ouverte sur la façade, donne accès dans la grande nef. De part et d'autre de celle-ci, avec une largeur moitié moindre, se développent les bas-côtés, séparés chacun par cinq piliers du vaisseau principal. Tous ces appuis, sauf le dernier de chaque file, sont pareils les uns aux autres, à quelques différences près dans la forme des nervures. De grands arcs doubleaux les réunissent deux à deux, tandis que des arcs doubleaux plus petits et plus bas les joignent aux supports engagés dans les murs d'enceinte. Arcs doubleaux et piliers partagent ainsi tout le vaisseau des nefs, la partie centrale aussi bien que les bas-côtés, en cinq travées sensiblement égales. Et comme les compartiments des collatéraux sont à peu près carrés, ceux de la maîtresse nef, dont la largeur est double, se trouvent environ deux fois plus larges que longs. Ainsi, la nef principale de Saint-Pierre *in ciel d'oro*, au lieu d'être partagée, comme celles de Saint-Ambroise et de Saint-Celse à Milan, Saint-Michel-Majeur et Saint-Jean *in borgo* à Pavie, en grandes travées carrées, embrassant chacune deux compartiments par collatéral, offre une succession de travées étroites, de forme barrelongue, correspondant aux divisions des bas-côtés.

Cette modification est très-importante. Elle provient d'ailleurs d'un changement dans la disposition des voûtes ; car, dans un édifice couvert en maçonnerie, le régulateur des formes est la voûte. On devait se préoccuper de réduire les poussées au vide, d'autant plus dangereuses que les travées sont plus étendues. Le moyen le plus simple

[1] Robolini, IV, p. I, p. 30.

était de doubler le nombre des compartiments de la grande nef, ce qui rendit tous les piliers égaux.

Les deux coupes de la pl. 66 représentent la disposition actuelle de la couverture. On voit qu'il n'y avait pas de galeries hautes sur les collatéraux, et que l'intervalle compris entre les toitures des bas-côtés et celle de la grande nef permettait d'éclairer directement celle-ci par d'assez hautes fenêtres. Les voûtes des bas-côtés se rapportent bien au style de l'édifice et paraissent dater du temps de sa construction. Quant à celles de la grande nef, on reconnaît de suite, au contour ogival de leur insertion dans les murs longitudinaux, ainsi qu'à l'exiguité des nervures diagonales, trop maigres pour leurs colonnettes de soutien, qu'elles furent bâties après coup. Pour s'en assurer tout à fait, il suffit de monter jusqu'aux combles, où l'on découvre, au-dessus des voûtes actuelles, d'anciens formerets à plein cintre.

Mais ces formerets, à part ceux de la dernière travée, ne sont enveloppés d'aucune amorce de maçonnerie. Il s'ensuit qu'ils n'ont jamais porté de voûtes, bien qu'on eût projeté d'en bâtir. Pourquoi la dernière travée fit-elle exception ? Est-ce par suite ou par crainte d'accident que la construction, commencée dans ce compartiment, fut ensuite abandonnée. Il paraît difficile de s'en rendre compte aujourd'hui. En tout cas, l'édifice semble mal agencé pour soutenir des voûtes au-dessus de la grande nef. Les contreforts des murs élevés de cette nef sont trop grêles pour exercer une butée suffisante. Faute de murs de refend bâtis sur les arcs doubleaux des bas-côtés, les poussées ne pourraient pas se transmettre aux éperons de l'enceinte ; et même ces derniers, faiblement construits, seraient incapables de porter un tel surcroît de charge.

Ainsi l'édifice n'est point disposé de façon que les collatéraux contrebutent les maîtresses voûtes, ou, en termes plus rigoureux, que les poussées supérieures viennent s'appliquer aux appuis de l'enceinte. Chaque mur, soit de la grande nef, soit des bas-côtés, se maintient presque par lui-même, et le seul aspect du plan révèle cette mutuelle indépendance par la maigreur des pleins de l'enceinte relativement à ceux des piliers.

Au lieu de voir dans cette disposition, très-franchement exprimée à Saint-Pierre, le témoignage d'une insigne maladresse, il nous semble plus juste d'admettre que les voûtes projetées devaient être, comme celles d'aujourd'hui, maintenues par des tirants en fer. Tout s'expliquerait bien alors, puisque, dans ce système, la poussée des grandes voûtes, détruite par les tirants, ne se reporte point aux appuis de l'enceinte. Une telle supposition ne nous paraît d'ailleurs nullement téméraire. Déjà, dans notre étude sur

Saint-Ambroise de Milan, nous avons exprimé l'avis que des liens en fer ou en bois avaient dû maintenir dès l'origine les voûtes du porche. L'usage de pareils liens, si général dans les monuments du bas moyen-âge italien, ne s'est pas, selon toute apparence, brusquement introduit. Il est probable qu'au treizième siècle on le suivait déjà depuis un certain temps, et, comme la structure de Saint-Pierre *in ciel d'oro* répond exactement à ses exigences particulières, on peut, sans doute, tenir pour bien fondée notre interprétation. L'église de Saint-Pierre y gagnerait un grand surcroît d'intérêt.

Au delà des nefs, et compris entre le prolongement des murailles qui les enferment, s'étend le transsept, auquel une petite porte, ouverte au nord, donne un accès direct. Il se distingue des précédentes travées tant par sa plus grande largeur que par les formes et les hauteurs de ses voûtes. Suivant l'usage ordinaire, usage qui ne souffre pas d'exception dans les églises lombardes de Pavie, le compartiment du milieu est surmonté d'une coupole octogonale, saillante à l'extérieur, tandis que des voûtes en berceau, dirigées transversalement, couvrent les croisillons. Ces berceaux prenant leur naissance au-dessus des voûtes collatérales, il en résulte que la grande nef, prolongée par l'abside, compose avec le transsept un vaisseau cruciforme, qui se dessine au-dessus de la toiture des bas-côtés, dans l'enceinte rectangulaire de l'édifice.

L'abside principale s'ouvre immédiatement sur le transsept, sans l'interposition de cette travée que l'on observe dans presque toutes les églises lombardes, à commencer par Saint-Ambroise de Milan.

Deux petites absides correspondaient sans doute aux collatéraux ; mais la construction postérieure d'un clocher, du côté droit, et d'une chapelle rectangulaire, du côté gauche, les auront fait disparaître.

Ces absides ne sont pas les seules parties de l'église qu'on ait détruites. Le bas-côté de droite est complétement démoli à l'exception de sa première travée. Nous l'avons indiqué sur le plan en supprimant les hachures dans cette partie restituée de l'édifice.

Disposition exceptionnelle des voutes dans la travée contiguë a la façade. — Il nous faut à présent revenir sur la description des nefs pour signaler les formes particulières données aux voûtes de la première travée; car ce que nous avons dit précédemment ne s'applique point à cette travée. Les trois compartiments qui la composent sont, en effet, abrités par des berceaux, qui se trouvent dirigés suivant l'axe longitudinal de l'édifice, dans le compartiment du milieu, et suivant l'axe transversal, comme

au transsept, dans les compartiments latéraux. Les berceaux en question sont, en outre, notablement plus élevés que les voûtes d'arête des travées suivantes (voy. les deux coupes de la pl. 66), d'où résultent pour les bas-côtés les surhaussements de la toiture qui apparaissent sur la coupe M N.

Pourquoi ces dispositions exceptionnelles de la première travée? L'amplitude de cette travée est à peu près la même que celle des suivantes, et sauf le gros appui contenant l'escalier, les piliers, soit isolés, soit engagés, qui la limitent et la subdivisent, sont en plan pareils aux autres soutiens. On y trouve les cordons destinés aux nervures diagonales, quoique, sous des berceaux, de tels cordons soient inutiles. De cette structure uniforme du plan on peut conclure, sans doute, que le compartiment voisin du portail n'avait point une destination spéciale, qu'on n'en voulut pas faire un vestibule intérieur.

Sa forme exceptionnelle paraît tenir aux conditions particulières où se trouve la façade. Le pied de celle-ci s'élève à 1^{m}, 60 au-dessus du pavé de l'église, ce qui remonte d'autant non-seulement la porte, mais encore le grand arc formeret qui l'encadre (voy. pl. 65). L'arc en question appartenait au porche, par lequel était masquée toute la moitié basse du portail ; et l'on ne pouvait éclairer de front la grande nef qu'au-dessus de cette bâtisse. L'espace disponible se trouvait, par là, grandement restreint. Aussi, pour se donner le moyen d'ouvrir, sur la nef médiane, les trois étages de fenêtres. commandés par l'usage local, suivant la disposition adoptée à Saint-Michel-Majeur et Saint-Jean *in borgo*, devint-il indispensable de hausser les voûtes dans la première travée.

Reste à voir pour quel motif le pied de la façade fut autant relevé par rapport au pavage intérieur. Aurait-on reconstruit séparément, avec des vues différentes, la façade et le vaisseau de l'église, de telle sorte que, pour joindre ensemble ces deux parties de l'édifice, une travée de transition se fut trouvée nécessaire ? L'examen des maçonneries montre que cette conjecture n'est pas fondée. Dès lors, il est naturel de supposer que, en reconstruisant l'église, on exhaussa son portail jusqu'au niveau du sol avoisinant, tandis que, dans l'intérieur, on conservait le pavé primitif. Saint-Ambroise de Milan, Saint-Michel de Pavie, Saint-Fidèle de Côme, toutes églises fort anciennes, mais rebâties, comme Saint-Pierre *in ciel d'oro*, pendant l'époque lombarde, nous offrent l'exemple de semblables dénivellations.

Au reste, quelque soit la cause première des altitudes différentes du portail et de la grande nef, il demeure incontestable, comme nous l'avons expliqué d'abord, que le

système de couverture voûtée, choisi pour le premier compartiment de cette nef, fut motivé par les exigences architecturales de la façade. La voûte en berceau, dirigée suivant l'axe longitudinal, avait aussi l'avantage de ne point exercer de butée contre le portail; mais elle poussait en revanche les hautes murailles de la maîtresse nef. C'est peut-être afin de soutenir ces murailles que furent construits, sur les bas-côtés, d'autres berceaux dirigés transversalement et plus élevés que les voûtes d'arête des travées suivantes[1]. Leur faible ouverture les rendait inoffensifs pour la façade.

Piliers et contreforts. — Les sections à grande échelle des piliers A et B (voy. pl. 64) montrent clairement les dispositions de ces appuis. Dans le pilier A, quatre pilastres reçoivent les retombées des arcs doubleaux et longitudinaux : ailleurs, ils sont plus ou moins remplacés par des demi-colonnes. Ces changements dans le détail des formes furent considérés, sans doute, comme chose de peu d'importance, car on les fit tellement au hasard que deux piliers placés vis-à-vis l'un de l'autre ne sont jamais pareils. Quant aux nervures des arcs diagonaux, qui alternent avec les précédentes, on leur a donné constamment une section circulaire.

Les piliers de la coupole sont beaucoup plus développés que les autres, et leur contour est plus accidenté. Comme dans la plupart des autres églises à coupole, on les a disposés symétriquement par rapport aux directions des axes principaux de l'édifice; et cela, malgré la diversité des voûtes qu'ils supportent.

Les piliers engagés présentent la section habituelle. Ils s'adaptent exactement au contour de la construction qu'ils soutiennent, c'est à dire que chaque nervure de la voûte se continue par un cordon de l'appui. Il n'en est pas de même tout à fait pour les supports isolés, où, les gros piliers du transsept exceptés, les doubles archivoltes des arcs longitudinaux reposent sur un même pilastre. Les formes de ces soutiens furent ainsi simplifiées.

Les contreforts sont assez peu développés. Outre ceux qui apparaissent sur le plan, il en existe d'autres, appliqués contre les murs élevés de la grande nef. Ces derniers, dont la section est représentée par la fig. L (pl. 66), se terminent en pointe, ce qui leur permet de rester compris en projection horizontale dans le périmètre du pilier.

[1] Les petits berceaux remplissaient effectivement cet office, car la chute de celui qui existait du côté gauche a déterminé la dislocation du berceau de la grande nef. On vient heureusement de prévenir l'aggravation du mal en étançonnant cette dernière voûte, et d'ailleurs on ne tardera point à la restaurer ainsi que l'église toute entière, à présent que l'État a remis celle-ci aux mains de la Société provinciale pour la conservation des monuments.

CRYPTE — La crypte est complétement détruite; mais son plan, gravé dans l'ouvrage de Fontanini, nous a permis d'en reproduire les dispositions. Elle occupait, outre l'abside, tout l'espace couvert par la coupole, et se trouvait partagée, par vingt-quatre colonnettes, en cinq galeries longitudinales et sept transversales. Si l'on en juge par la vue perspective que donne Fontanini, les supports etaient réunis l'un à l'autre par des arcs saillants, entre lesquels s'élevaient de petites voûtes d'arête surhaussées. Cette crypte, comme celles des autres églises lombardes de Pavie, était contemporaine de l'édifice auquel elle appartient. On peut encore le reconnaître à ce fait que, sous la coupole et dans l'abside, les bases des grands piliers s'élèvent au dessus du pavé d'environ 1m,80. Les bases en question s'appuyaient donc, par dessus la crypte, sur le dallage de la tribune.

Un large escalier de dix marches, situé dans l'axe de la grande nef, conduisait à la tribune, tandis que deux escaliers de neuf marches, disposés de part et d'autre du premier, donnaient accès dans la crypte. Outre ces trois escaliers, il s'en trouvait encore quatre autres, distribués latéralement deux par deux, et réservés pour l'usage des moines augustins et des chanoines de Latran qui, au commencement du dix-huitième siècle, désservaient ensemble l'église. Ajoutons, pour compléter la description de la crypte, que le tombeau de saint Augustin s'y trouvait placé immédiatement derrière l'autel,

PRINCIPALES DIMENSIONS DU PLAN. — Avant d'abandonner l'intérieur de l'édifice pour nous occuper du dehors, faisons observer que l'église de Saint-Pierre *in ciel d'oro*, longue de 52m,80 et large de 25m,24, est la plus spacieuse de toutes celles de même style qui subsistent à Pavie. Elle égale presque, en largeur, Saint-Ambroise de Milan et la Cathédrale de Parme. Les grands arcs doubleaux mesurent sous clef 16 mètres d'élévation.

Un caractère remarquable du plan, dont nous avons déja expliqué la cause, consiste dans la faible étendue des pleins relativement aux vides. La régularité de ce plan mérite aussi d'être signalée. Piliers et murs sont bien alignés dans le sens de la longueur; et le contour du monument, abstration faite des absides, forme presque exactement un rectangle. La seule incorrection de quelque importance que laisse paraître le dessin, consiste dans l'obliquité des grands arcs doubleaux, qui tous penchent vers l'angle sud-ouest de l'édifice.

[1] Justi Fontanini. *De corpore S. Augustini Ticini reperto in confessione ædis S. Petri in cœlo aureo.* Romæ. 1728.

Façade et porche — La façade (voy. pl. 65) présente les mêmes formes générales que celles de Saint-Michel-Majeur et Saint-Jean *in borgo*, à savoir : un faîte à deux rampants ; trois étages de fenêtres dans la région supérieure du compartiment central ; enfin, comme principal motif de couronnement, une galerie d'arcatures portées sur des colonnettes. Le manque de fenêtres dans les compartiments latéraux tient à l'absence de galeries hautes sur les bas-cotés.

Déjà, en étudiant Saint-Jean *in borgo*, nous avons parlé des arcatures entrecroisées de la corniche rampante et des faisceaux de très-fines colonnettes qui subdivisent, à l'étage supérieur, les intervalles compris entre les contreforts. En même temps, nous avons apprécié, au point de vue de l'âge du portail, les caractères de son architecture. Ce portail doit être moins ancien que celui de Saint-Jean *in borgo*, lequel à son tour paraît postérieur à la façade de Saint-Michel-Majeur.

Une singularité du portail de Saint-Pierre *in ciel d'oro* consiste dans la largeur et la saillie extraordinaires du premier contrefort à droite de la porte. Ces dimensions exceptionnelles tiennent à l'installation, dans l'éperon en question, d'un escalier qui mène d'abord à la galerie traversée par les fenêtres géminées, et monte ensuite jusqu'aux combles de l'édifice, où son issue apparaît au dessus de la toiture (voy. la coupe transversale). Dans d'autres monuments, l'épaisseur des murs ou des contreforts a permis de loger de pareils escaliers sans rien faire paraître au dehors ; mais cela n'eut point été possible à Saint-Pierre *in ciel d'oro*.

Par suite de la grosseur exceptionnelle de cet éperon, l'axe de la maîtresse nef ne coïncide point avec celui du compartiment central de la façade. Loin de dissimuler le désaccord, on l'a brutalement laissé paraître en ouvrant la porte sur l'axe intérieur, celui de la nef, tandis que toutes les fenêtres, les faisceaux de colonnettes et même les pentes du toit furent symétriquement disposées par rapport à l'axe extérieur, celui du compartiment. Ce centrage différent de la porte et des autres ouvertures a pour effet que, du dehors, la porte semble placée de travers, et que, du dedans, ce sont les fenêtres qui paraissent mal percées. Au reste, de pareils maladresses ne sont point rares dans les églises lombardes : déja le pignon méridional de Saint-Michel-Majeur nous a donné l'occasion d'en citer un exemple.

A Saint-Pierre *in ciel d'oro*, comme à Saint-Jean *in borgo*, un porche devait exister contre la façade. Autrement, on ne s'expliquerait pas le but des arcs formerets encastrés dans le portail, ni d'autres arcs, dont il ne reste que les amorces, et qui s'appuyaient sur les contreforts à six mètres environ du sol. De tels arcs paraissent

annoncer une construction voûtée, sur laquelle d'ailleurs nous n'avons aucun autre renseignement. Plus tard, en décrivant l'église de Saint-Abondio, près Côme, où des traces pareilles subsistaient contre la façade, nous pourrons donner quelques éclaircissements sur ces constructions basses qui précédaient les portails. L'église de Saint-Donat, près Sexto-Calende, nous en offrira même un exemple bien conservé.

Abside. Coupole. — Le mur de l'abside, contrebuté par quatre éperons, était percé de trois fenêtres éclairant la crypte et de trois ou cinq fenêtres ouvertes sur la tribune. Une galerie de profondes arcatures à colonnettes, surmontée d'un rang de petites arcatures et d'un bandeau saillant soutenu par des consoles, formait à cette abside un ferme et beau couronnement.

La voûte de la coupole devait offrir les dispositions habituelles que, sans doute, on retrouvera plus ou moins intactes sous les modernes adjonctions qui les altèrent. Son couronnement extérieur se compose à présent d'une simple galerie d'arcatures à colonnettes.

Matériaux. Appareil. — L'édifice est principalement construit en briques. La pierre ne fut employée qu'aux parements des piliers isolés, à ceux des contreforts du portail jusqu'à mi-hauteur, à l'encadrement de la porte et à celui des fenêtres de la façade. Tout le reste, murs, arcs, voûtes, piliers engagés, contreforts latéraux, est fait en briques. Ces dernières, épaisses d'environ sept centimètres et séparées par un joint de un centimètre, sont en général de forme régulière et d'une belle qualité. La longueur, mesurée sur l'arc, des briques courbes appartenant aux supports engagés atteint $0^{m},35$.

Les fenêtres ouvertes sur la grande nef, au-dessus des collatéraux, ont une archivolte extérieure composée de trois rouleaux de briques, les deux derniers posés à plat (Voy. la fig. K sur la pl. 66). L'un de ceux-ci porte une succession de petits losanges, moulés en reliefs. Le même système de construction et de décoration apparaît aux fenêtres absidales de Saint-Lazare près Pavie, petite église dont la fondation remonte au milieu du douzième siècle (Voy. pl. 71). Cette analogie confirme la date que nous avons assignée à Saint-Pierre *in ciel d'oro* en nous appuyant sur le fait historique de sa consécration par le pape Innocent II. Il faut remarquer aussi, dans la corniche à double rampant du croisillon sud, la recherche des formes et la finesse du détail.

L'appareil des piliers est pareil à celui qu'on observe à Saint-Michel-Majeur[1]. Cha-

[1] L'appareil n'est représenté, sur les coupes de la pl. 66, que dans les parties où la ruine de l'enduit moderne a laissé voir la pierre.

que nervure, en quelque sorte bâtie à part, ne se lie que de loin en loin aux nervures voisines. Le noyau se compose d'une maçonnerie de blocage, où se rencontrent des galets avec des fragments de pierre et de brique.

Sculptures. — Les sculptures de la porte principale et de son encadrement et celles des chapiteaux placés sur les contreforts, en un mot les sculptures du portail, ressemblent à celles de Saint-Michel-Majeur. Plusieurs des figures taillées sur les chapiteaux ont leurs pareilles à Saint-Michel. Il en est de même pour une partie des ornements qui tapissent les archivoltes et les montants. L'arc intérieur, en particulier, offre beaucoup d'analogie avec cette archivolte qui, trois fois répétée à Saint-Michel, peut passer, à la rigueur, pour une grossière réminiscence des signes du Zodiaque. Toutefois, les entrelacs de tresses ou de feuillages sont fréquemment d'une forme plus compliquée et d'un goût plus maniéré que les ornements analogues des portes de Saint-Michel. Il serait peut-être plus exact de les mettre en parallèle avec les sculptures, malheureusement fort dégradées, du portail lombard de la cathédrale. Dans le fronton qui surmonte la porte, on voit un ange accosté de deux personnages, un homme et une femme, qui l'implorent dans une attitude suppliante.

A l'intérieur de l'église, le caractère des sculptures change très-sensiblement. Elles consistent surtout en feuillages; et l'on peut juger, par les quatre exemples réunis sur la planche 67 (fig. I à IV) que ces feuillages sont lourds, et que les figures, très-grossièrement dessinées, paraissent comme semées au hasard, tant l'arrangement en est défectueux. Il y a loin de la misérable disposition des chapiteaux II et III à l'habile ajustement de ceux qu'on tailla pour Saint-Michel-Majeur ou Saint-Jean *in borgo*.

Les procédés d'exécution présentent aussi, dans les sculptures intérieures de Saint-Pierre *in ciel d'oro*, quelques caractères particuliers. Le chapiteau I, par exemple, révèle l'usage du trépan sous une forme inusitée dans les autres sculptures lombardes de Pavie. Si, pour ces dernières, l'outil en question servit à la mise au point, du moins fit-on disparaître, en terminant l'ouvrage, toute trace de son emploi. Au contraire, dans le chapiteau I, le trépan concourt à la décoration par de petits trous ronds distribués, dans chaque feuille, sur la tige centrale et les nervures courbes qui l'avoisinent. Ce n'était pas une nouveauté, tant s'en faut. Beaucoup de chapiteaux bysantins, voire romains, sont de même travaillés au trépan ; mais le fait est rare chez les sculptures lombardes.

Les animaux ressemblant à des lions, qu'on voit sur le chapiteau II, portent sur

l'épaule des traits concentriques, dont la présence trahit sans doute l'imitation de quelque dessin d'étoffe. Mentionnons aussi la fréquence des grandes roses, à plusieurs rangs de pétales, qu'on rencontre déjà dans la porte méridionale de Saint-Michel-Majeur, et qu'on trouve en plus grand nombre sur le portail de Saint-Jean *in borgo*.

En somme, les sculptures internes de Saint-Pierre *in ciel d'oro* sont d'un caractère bien tranché, qui leur assigne une place à part dans la série des sculptures lombardes. Il ne serait pas impossible que leurs auteurs fussent venus du dehors, et même d'assez loin. La dépendance ou fut le monastère vis à vis des puissants abbés de Cluny peut donner quelque poids à cette conjecture.

Les bases sont en grande partie cachées par une couche de terre d'au moins $0^{m}60$ d'épaisseur, qui encombre tout le pavé de l'église. Aussi pour mesurer l'une d'elles a-t-il fallu faire un déblai. La fig. V (pl. 67) montre que la base proprement dite repose sur un socle, qui fait saillie tout autour d'elle et suit les sinuosités du pilier au lieu de les envelopper, comme à Saint-Michel-Majeur, dans un contour plus simple. Si l'exemple choisi ne porte pas de griffes, cela ne veut pas dire que les bases de Saint-Pierre *in ciel d'oro* soient, en général, privées de cet ornement. On n'aura sur ce point de renseignement complet qu'après le déblaiement du sol. Mais, dès à présent, on remarque aux appuis du chevet des griffes très-extraordinaires par leurs formes et les sujets qu'elles représentent. Ce sont des bustes humains ou des corps d'oiseaux, qui montent jusqu'au tore supérieur (Voy. la fig. VI de la planche 67). De tels sujets ainsi traités annoncent évidemment une période avancée du style lombard.

SAINT-THÉODORE A PAVIE

L'église de Saint-Théodore, d'abord consacrée à sainte Agnès, est de fondation très-ancienne. Saint Théodore, qui fut évêque de Pavie de 736 à 778, reçut la sépulture à Saint-Jean *in borgo*; mais le corps du saint évêque ayant été plus tard transporté à Sainte-Agnès, cette église changea de titre[1]. C'est tout ce qu'on sait de son histoire avant le treizième siècle.

L'édifice actuel est évidemment plus moderne que les trois grandes églises de Pavie précédemment étudiées. (Voy. le plan sur la pl. 68). Deux portes y donnent accès; la première dans l'axe de la façade, et la seconde dans la deuxième travée des nefs, du côté septentrional. Chaque nef se termine par une abside : un espace rectangulaire précédant l'abside principale, augmente sa profondeur. Comme à Saint-Jean *in borgo* et Saint-Pierre *in ciel d'oro*, le transept ne fait point de saillie sur le plan : il ne se détache des collatéraux que par la forme différente et la hauteur plus grande de ses voûtes, qui consistent, suivant les usages du style lombard pavésan, en une coupole octogonale accompagnée de deux berceaux.

La crypte occupe toute l'étendue du transept et des absides, disposition unique dans les églises lombardes de Pavie. A cet égard, Saint-Théodore ressemble à la Cathédrale de Parme, et ce caractère donne un premier motif de le classer parmi les monuments d'une période avancée. Deux escaliers de dix marches chacun, disposés sur les côtés de la grande nef, conduisent à la crypte, tandis que trois larges escaliers, ayant aussi dix marches et situés dans les axes des nefs, mènent à la haute et spacieuse tribune qui occupe tout le chevet de l'église.

Les trois nefs sont couvertes par des voûtes d'arête; et, comme à Saint-Pierre *in ciel d'oro*, les travées de la grande nef ont même amplitude que celles des bas-côtés;

[1] Robolini. *Not. stor. di Pavia.* Vol. I, p. 220 et suiv. Vol. II, p. 18 et 177.

mais, à l'inverse de ce qui a lieu dans cette dernière église, les travées du vaisseau central sont établies sur plan carré, ce qui entraîne la forme barrelongue pour celles des collatéraux. Ainsi, le monument que nous étudions possède, suivant l'usage ordinaire des églises lombardes voûtées, une nef principale à grands compartiments carrés; mais il diffère du type habituel en ce que les bas-côtés sont divisés comme le vaisseau central, d'où résulte que les piliers sont tous égaux. La solution adoptée à Saint-Théodore participe donc de celle qu'on trouve appliquée à Saint-Ambroise de Milan, Saint-Michel-Majeur et Saint-Jean *in borgo* de Pavie, et du système suivi à Saint-Pierre *in ciel d'oro*.

Cette solution mérite d'être remarquée à cause de ses nombreuses et très-importantes applications dans les églises des quatorzième et quinzième siècles. Les nefs de la cathédrale de Vérone, de Sainte-Marie des fleurs à Florence, de Sainte-Pétrone à Bologne et de bien d'autres édifices du même temps, sont en effet disposées et voûtées comme celles de la petite église de Saint-Théodore. Ce qui frappe surtout dans ces belles nefs du bas moyen-âge italien, c'est leur aspect simple et grandiose, qui tient au petit nombre et à l'ampleur des divisions, et à ce fait que les collatéraux, relativement très-élevés et largement ouverts sur la grande nef, forment avec celle-ci une seule et même salle. Or, l'intérieur de Saint-Théodore est de tous points disposé pour produire, en plus petit, un effet analogue. S'il n'y paraît guère aujourd'hui, c'est que, malheureusement, de massifs renforts ajoutés contre les piliers, et de lourds arcs de soutien, bâtis sous les grands arcs doubleaux, dénaturent la construction primitive.

Nous sommes loin de prétendre, hâtons-nous de le dire, que Saint-Théodore ait fait école, que l'exemple d'un si modeste édifice ait beaucoup influé sur le développement ultérieur de l'architecture. Nous voulions seulement montrer que, dès l'époque lombarde, on sut appliquer à la couverture de trois nefs inégales les diverses combinaisons de la voûte d'arête; et, sans sortir de Pavie, les églises de Saint-Michel, Saint-Pierre *in ciel d'oro* et Saint-Théodore mettent ce fait en lumière.

Les lignes de projection, tracées sur le plan, font suffisamment comprendre la disposition des arcs doubleaux, longitudinaux et formerets. Toutes les voûtes d'arête sont surhaussées; mais, contre l'habitude, celles de la grande nef manquent de nervures. L'inclinaison bien visible des murailles témoigne de l'insuffisance du contrebutage primitif. C'est pour remédier à ce défaut que furent ajoutés les renforts précédemment cités.

Quoique le contrebutage primitif n'ait pas été suffisant, il faut reconnaître que les

dispositions prises étaient bonnes en principe. Elles avaient évidemment pour but de maintenir la stabilité de l'édifice sans l'assistance des tirants métalliques constamment employés aux siècles suivants, et révèlent chez les constructeurs, malgré l'in-



succès final, une habileté plus que ordinaire. On en pourra juger par la coupe transversale donnée ci-dessus [1].

[1] Je dois à l'obligeant concours de M. Gaetano Landriani la plupart des cotes de hauteur qui m'ont permis d'établir cette coupe.

Les contreforts qui butent immédiatement les maîtresses voûtes, au-dessus des collatéraux, font autant de saillie que les éperons de l'enceinte. On les fit sortir de la projection plane des piliers ce qui obligea de les asseoir en partie sur les arcs doubleaux des bas-côtés. En même temps se trouvaient observées les précautions suivantes, déjà prises dans des monuments plus anciens. La difference de hauteur entre les grandes voûtes et les petites est réduite autant que possible eu égard aux exigences de l'éclairage [1]. Des murs rampants, bâtis sur les arcs doubleaux des nefs latérales, en liaison avec les contreforts supérieurs, reportent sur les massifs de l'enceinte les poussées des grandes voûtes. Enfin ces massifs de soutien sont eux-mêmes assez développés pour égaler presque en profondeur l'ouverture des petits arcs doubleaux. Si les voûtes principales, épaisses d'une longueur de brique, soit environ $0^{m},30$, avaient été plus légères, la structure de l'édifice n'eût laissé, sans doute, rien à désirer.

A l'exception de la porte, qui a conservé ses anciennes sculptures, la façade, dans laquelle on a percé plus tard une grande rose, n'offre pas d'intérêt. Il en est autrement des parties extérieures du chevet, dont la planche 69 représente l'élévation. Ce côté de l'édifice a beaucoup d'élégance, grâce surtout aux deux lanternes étagées qui surmontent la coupole, édicules purement décoratifs d'ailleurs, car la voûte n'est point ouverte à son sommet. Ces lanternes furent sans doute ajoutées plus tard, et rien n'empêche d'y voir, soit l'idée première, soit peut-être une imitation du gracieux couronnement bâti sur la coupole de la Chartreuse de Pavie. Le rang inférieur des fenêtres absidales montre bien au dehors l'étendue de la crypte et le relèvement de la tribune.

Tout l'édifice est construit en briques, à l'exception de la plupart des chapiteaux, des colonnettes de la crypte et des arcatures externes, enfin de quelques claveaux en pierre disséminés dans les archivoltes des petits arcs. Ces briques d'une régularité et d'une beauté remarquables, ont environ sept centimètres d'épaisseur [2]. La fig. II de la planche 69 montre que les bases des colonnes engagées dans les piliers se composent de très-grandes briques moulées exprès, de manière à offrir à peu près le profil

[1] Dès 1862, M. Clericetti en avait fait la remarque dans ses « *Ricerche sull' architettura religiosa in Lombardia dal secolo V all' XI* » insérées dans le recueil « *Il Politecnico* », fasc. 74, à la p. 168.

[2] Les briques de l'abside mesurent 0,36 de longueur sur 0,14 de largeur et 0,075 d'épaisseur. Celles du mur d'enceinte septentrional ont 0,32 de longueur, 0,14 de largeur et 0,075 d'épaisseur. Aux murs élevés de la grande nef les dimensions des briques sont 0,27, 0,13 et 0,065. A la coupole on trouve 0,27, 0,13 et 0,07. L'épaisseur des lits de mortier varie de 0,01 à 0,015. Dans chaque assise, à deux ou trois briques posées en carreau, c'est-à-dire, montrant leur long côté en parement, succède une brique formant boutisse, dont la longueur est dirigée suivant l'épaisseur du mur.

de la base attique. Dans la crypte, on a construit avec des matériaux analogues, non-seulement les bases des colonnettes engagées, mais encore leurs chapiteaux de forme cubique. Enfin les petites consoles des corniches extérieures, aux profils si accidentés et si variés (Voy. pl. 69, fig. VI), sont également en terre cuite. Cette habileté dans l'art de façonner et de cuire la brique apparaît en Lombardie dans les monuments du douzième siècle. Saint-Théodore offre, à cet égard, de frappantes analogies avec la petite église de Saint-Lazare près Pavie, construite vers le milieu de ce siècle. La décoration est d'une grande simplicité. Aux piliers, les chapiteaux des demi-colonnes, de forme cubique, sont nus pour la plupart. Quelques-uns portent des écussons (Voy. pl. 69, fig. I), dont les sculptures, partout martelées, ne sont plus reconnaissables. A peine la porte principale offre-t-elle, en haut des montants, quelques maigres rinceaux. L'autre porte fut un peu mieux soignée. Ses ornements (fig. III) présentent, quant aux sujets, beaucoup d'analogie avec ceux qu'on observe sur quelques chapiteaux des portes frontales de Saint-Michel-Majeur; mais l'exécution en est plus sèche. La même sécheresse de forme se remarque dans les chapiteaux de la crypte (fig. IV et V). En somme, la sculpture est extrêmement pauvre.

Les corniches sont les parties de la construction le mieux ornées. Celles des absides se composent de petites arcatures, tandis que celles des nefs et du transsept consistent en plusieurs rangées de briques à plat. Les unes et les autres s'appuient sur des consoles dont nous avons déjà signalé les moulures, remarquables par la variété et la recherche de leurs formes.

Enfin, de nombreuses majoliques décorent, à son sommet le tambour de la coupole. Elles sont de grandeurs inégales et bien conservées pour la plupart. Les fig. VII et VIII représentent deux de ces belles faïences à reflets métalliques, malheureusement trop haut placées pour qu'il soit possible, depuis le sol, d'apprécier leurs charmantes arabesques.

Les observations que nous avons faites sur la disposition de l'église et de la crypte, sur l'agencement et le contrebutage des voûtes, sur les formes et la qualité des briques, concordent bien ensemble pour appuyer l'opinion, émise au début de cette étude sur l'âge de Saint-Théodore. Cette église doit appartenir à la période finale du style lombard, c'est-à dire au milieu ou même à la seconde moitié du douzième siècle. La forme des chapiteaux correspondrait bien à cette date, car on trouve la pareille dans les restes encore subsistants d'un portique bâti en 1190 pour l'ancien hôtel de ville de Pavie.

SAINT-LANFRANC PRÈS PAVIE

L'église de Saint-Lanfranc, située à 2500 mètres environ des murs de Pavie, hors de la porte Borgorato, fut bâtie par des moines vallombrosains et vouée d'abord au Saint-Sépulcre. D'après une chronique manuscrite, la fondation de l'église et du monastère remonteraient à 1090[1]; et ce témoignage serait confirmé par une donation de biens faite en 1116 aux moines du Saint-Sépulcre de Vallombreuse[2]. Mais un autre manuscrit reporte à l'année 1190, c'est-à-dire à cent ans plus tard, la venue des moines[3]. Ce document, auquel Robolini donne la préférence, contient sur la construction de l'église des renseignements très-circonstanciés, dont voici les principaux :

Consécration	1236
Erection du clocher.	1237
Construction de la façade	1257

Les deux derniers ouvrages seraient dus à la munificence d'un archiprêtre de la cathédrale, dont le nom commençant par W, ne peut avoir été que Wilielmus (Guillaume). Or, il existait, en 1229, un archiprêtre ainsi nommé ; et c'est le seul Guillaume que mentionne l'histoire avant 1257.

L'évêque saint Lanfranc (1180-1198) mourut dans le monastère du Saint-Sépulcre peu de temps après s'y être retiré. On l'enterra dans l'église attenante, ce qui amena

[1] Robolini. *Not. stor. di Pavia*, t. III, p. 69 et 70. « *nell' an.* 1090 *alcuni monaci vallombrosani venuti da Toscana fabricarono un tempio in honor del Sepolcro di Christo con monastero*, nel luogo poco lontano da Pavia, ora detto S. Lanfranco. (Bossi, M S. *Chiese*, fol. 79, ove cita Pompilio Lupi abbate vallombrosano, *Cronaca* M S.) »

[2] Robolini. *Not. stor.*, t. III, p. 92, d'après Bossi, *Chiese*, M S. fol. 439.

[3] Robolini. *Not. stor.*, t. IV, part. I, p. 428 et 429. Ce manuscrit, intitulé : *Funus monasticum*, provenait des archives de Saint-Lanfranc. Une note, écrite en 1784 par l'archiprêtre Bertolasi, nous a transmis les renseignements qu'il donnait sur la construction de l'église et du monastère.

plus tard le changement du titre de cette église [1]. Le mausolée de saint Lanfranc, placé derrière l'autel. fut érigé, vers la fin du quinzième siècle, par les soins du cardinal Pallavicini, premier abbé commendataire du couvent, qui fit aussi reconstruire avec sa forme actuelle, le chœur de l'église. Quelques années auparavant, l'abbé Luc avait fait bâtir le cloître adossé au flanc méridional de la nef [2]. Ce charmant ouvrage, dont il ne reste que l'un des côtés, rappelle tout à fait, par l'élégance des formes et le style des ornements en terre cuite, les cloîtres si renommés de la Chartreuse de Pavie. C'est encore à l'abbé Luc que sont dues les stalles en bois sculpté qui ornent le chœur.

L'église de Saint-Lanfranc (Voy. le plan sur la pl. 68), bâtie en forme de croix latine, n'a qu'une seule nef, subdivisée par des piliers engagés en quatre compartiments ou travées. Les croisillons du transsept, à peu près carrés en plan, ressortent complétement en dehors du vaisseau central. La nef mesure $29^{m},55$ de longueur, sur environ $8^{m},50$ de largeur. Les dimensions moyennes du transsept sont $24^{m},20$ de longueur et $6^{m},90$ de largeur. Il suffit de jeter un coup d'œil sur le plan pour être frappé de sa très-grande irrégularité. L'axe longitudinal s'infléchit à droite au delà de la nef : celle-ci rencontre obliquement le transsept, et le croisillon septentrional est fermé par un mur dont le biais est très-prononcé.

La couverture voutée offre les dispositions constamment suivies dans les églises lombardes de Pavie : sur la croisée, une coupole octogonale appuyée sur des trompes; des berceaux sur les croisillons et des voûtes d'arête sur les travées de la nef. Ni la croisée, ni les compartiments des nefs ne sont carrés. Ces diverses travées, et surtout celle de la coupole, sont sensiblement plus développées dans le sens de la largeur que dans celui de la longueur de l'édifice. Des arcs doubleaux à double archivolte les séparent les unes des autres au-dessus des piliers.

Les voûtes d'arête, épaisses d'environ 30 centimètres (à ce qu'on nous a dit), n'ont point de nervures et présentent la forme domicale si généralement usitée dans les églises de style lombard : leurs rencontres avec les murs d'enceinte sont accompagnées d'arcs formerets. A la coupole, les arêtes s'effacent aussi dans le voisinage du sommet. La couverture en tuiles n'y est pas soutenue par une charpente. Elle s'ap-

[1] Robolini. *Not stor.*, t. III, p. 207 et suiv.

[2] Ce fait est rapporté par l'inscription suivante gravée sur un cul-de-lampe du cloître :

HOC OPUS F. F. LUCAS ABBAS A 1467

puie directement sur la voûte avec addition de décombres pour régler la pente. En découvrant le sommet, nous avons pu mesurer l'épaisseur de la maçonnerie, qui est de 0^{m},40 en ce point. Les berceaux des croisillons devaient aussi supporter immédiatement la couverture en tuiles, et c'est ainsi que nous les avons représentés sur la coupe de la planche 70, où ne paraissent point les changements modernes apportés à ces combles. L'examen des circonstances locales et l'exemple de Saint-Michel de Pavie ne laissaient aucun doute sur la disposition primitive.

La couverture actuelle de la nef, donnée telle quelle sur notre coupe transversale, est évidemment beaucoup plus haute que l'ancienne, car elle masque à peu près complétement la face occidentale du tambour de la coupole, dont les arcatures devaient être visibles dans le principe. On peut d'ailleurs retrouver, presque sans incertitude, la position de la toiture primitive, grâce à la conservation des petites consoles appartenant à l'ancienne corniche. Ces consoles portaient sans doute plusieurs rangs de briques en encorbellement les uns sur les autres, et la hauteur de ce couronnement devait atteindre tout au plus 30 à 40 centimètres. Cette considération, jointe au fait que les consoles sont au niveau du sommet des arcs formerets, montre que la couverture avait son point de départ immédiatement au-dessus de la voûte; d'où il résulte qu'il ne restait point de place pour des charpentes, à moins qu'elles ne fussent composées de pannes appuyées sur les voûtes, tantôt directement, tantôt par l'intermédiaire de courts poteaux. Mais, dans ces conditions, l'on pourrait admettre aussi bien que le système suivi pour la coupole fut appliqué dans la nef, c'est-à-dire que les tuiles étaient posées le plus près possible des voûtes, sur des remblais dressés en pente.

Cette disposition, qui supprime l'usage du bois et assure aux édifices l'avantage de ne pas donner prise à l'incendie, fut peut-être, à l'époque du haut moyen âge, plus fréquente qu'on n'est tenté de le croire. En effet, dans plusieurs églises lombardes, les anciennes corniches sont placées très-bas comme à Saint-Lanfranc, et l'installation postérieure des combles en charpente, qui abritent aujourd'hui les voûtes, a nécessité le surhaussement des murailles au-dessus de ces anciennes corniches. Mais ce n'est point ici le lieu de traiter à fond cette question, dont l'examen viendra mieux à sa place quand nous étudierons Saint-Fidèle de Côme. Disons cependant qu'un tel système de couverture, s'il offre de sûres garanties contre le feu, présente aussi le grave inconvénient de surcharger les voûtes et d'accroître beaucoup leur poussée.

Précisément, l'église de Saint-Lanfranc porte la trace très-bien marquée, plus nette peut-être et plus significative que dans toute autre église lombarde, des désordres

amenés par la charge excessive des voûtes. Ces désordres s'observent surtout aux voûtes d'arête de la nef, qui cependant prennent appui sur de robustes contreforts d'une saillie de 1^{m},18. Malgré ces étais, les voûtes s'affaissèrent en repoussant au dehors leurs soutiens; et les déformations furent considérables, car le surplomb des piliers vers l'extérieur est d'environ 20 centimètres, ce qui représente un accroissement d'environ 40 centimètres pour le diamètre des arcs doubleaux, lesquels, établis d'abord en plein cintre, présentent aujourd'hui la forme de demi-ellipses fortement aplaties. Les portions de mur comprises entre les appuis furent entraînées par ceux-ci dans leur mouvement, si bien que toutes les parois latérales de la nef s'inclinèrent en dehors.

Pour remédier à cet état de choses, on arma les arcs doubleaux de tirants, et l'on refit le parement externe des murs et des éperons en élargissant les maçonneries à mesure qu'on se rapprochait du sol, de manière à remplacer le surplomb par une pente en sens inverse, avantageuse pour la stabilité[1]. De ces deux moyens de consolidation, le premier arrêta le mouvement des voûtes, et le second corrigea extérieurement l'inclinaison défectueuse des parois.

La poussée du berceau produisit au croisillon nord un effet semblable à celui qu'avait déterminé dans la nef la poussée des voûtes d'arête. Mais ici, l'on ne fit point usage de tirants, dont l'emploi ne convient guère pour une voûte comme le berceau, qui exerce une poussée uniformément répartie sur sa longueur. Un solide renfort à parement incliné, dont l'épaisseur est de 0,^{m}80 au pied du mur et qui vient mourir un peu au-dessous de la corniche, assure la stabilité de celle des murailles qui n'est point maintenue par la charge du campanile. Le plan et la coupe de l'église montrent que ce renfort n'a pas été continué jusqu'au bout. Il est brusquement interrompu à 2^{m},90 du mur latéral des nefs, parce que la poussée n'était plus à craindre dans ce court intervalle compris entre deux points solidement contrebutés.

En somme, toutes les voûtes poussèrent leurs appuis, sauf la coupole, dont les quatre arcs de soutien, alignés avec les murailles de la nef et du transsept, trouvaient dans ces maçonneries des culées plus que suffisantes.

La façade, beaucoup plus haute que la nef, a des proportions élancées que font valoir les lignes montantes des contreforts d'angle et des fines colonnettes intermédiaires. La porte et son encadrement sont bâtis en pierre, tandis que tout le reste de la façade, à l'exception d'une ou deux assises de soubassement, est exécuté en briques. A l'archi-

[1] La coupe transversale montre seulement les renforts inclinés des parois. Les tirants n'ont pas été figurés parce que la position de la coupe M N P Q R n'eût permis de représenter que la moitié d'une de ces barres de fer.

volte extérieure apparaissent, exemple unique chez les monuments lombards de Pavie, des claveaux alternativement clairs et foncés. Une grande baie circulaire, percée après coup dans le compartiment du milieu, a fait disparaître l'ouverture ancienne, qui était probablement une fenêtre géminée : elle est accompagnée de deux petites ouvertures rondes appartenant à la construction primitive. Le couronnement, très-ferme et très-élégant, orné de majoliques, contient, comme à Saint-Jean *in borgo* et Saint-Pierre *in ciel d'oro*, des petites arcatures entrecroisées. Évidemment on a voulu donner même longueur aux deux rampants du toit, malgré la dissymétrie causée par les largeurs très-inégales des contreforts angulaires. C'est pour cela que l'axe du couronnement ne coïncide point avec celui des autres parties du portail, colonnettes, portes et fenêtres.

La façade est la seule partie de l'édifice qu'on se soit appliqué à décorer. A l'intérieur, les chapiteaux des demi-colonnes, de forme cubique, sont extrêmement simples. Seules, les fenêtres percées dans les murs latéraux témoignent d'une certaine recherche par le nombre des nervures. Au dehors, le couronnement de la coupole, qui aurait pu fournir matière à l'ornementation, ne contient ni sculptures, ni moulures.

Le campanile, dont nous montrons un étage et demi, reproduit le type ordinaire des clochers lombards du douzième siècle. On reconnaît aisément que cette tour fut bâtie après coup, car les maçonneries qui la composent sont nettement séparées d'avec celles du contre-fort appartenant au croisillon, sur lequel elles s'appuient.

Le pavé primitif est enfoncé, paraît-il, à $0^{m},90$ environ sous le sol actuel du transept. Il se composait de cette espèce de béton de briques, de couleur rose, qu'on a retrouvé dans plusieurs églises lombardes et qui, sous le nom de *calcestruzzo*, est encore en usage aujourd'hui.

A l'extérieur, les parements anciens sont exécutés en belles briques, dont les dimensions varient un peu dans les diverses parties de l'édifice : elles mesurent de 0,26 à 0,32 en longueur, de 0,12 à 0,14 en largeur et de 0,065 à 0,075 en épaisseur[1]. Au contraire, les renforts extérieurs des murs et éperons furent grossièrement exécutés avec des briques de dimensions irrégulières. Le campanile aussi fut construit en matériaux assez grossiers[2], sauf les petites arcatures qui sont faites avec des briques bien cintrées et très-régulières. Remarquons enfin que la façade semble avoir été bâtie

[1] Les dimensions des briques de parement sont : aux murs latéraux, 0,26 à 0,31 de longueur, 0,12 à 0,14 de largeur et 0,065 à 0,07 d'épaisseur, avec des joints de 0,01 ; à la coupole, 0,27, 0,12 et 0,07 avec des joints de 0,015

[2] Les briques du campanile mesurent 0,24, 0,12 et 0,07.

en deux fois. Jusqu'à 3m,50 d'élévation sur les deux contre-forts, et jusqu'au sommet de l'encadrement de la porte dans le mur compris entre eux, la muraille est parementée en briques de 0,065 d'épaisseur, tandis que, au-dessus de ces œuvres basses, les briques mesurent 0,075 d'épaisseur. Outre cette différence de hauteur d'assise, on observe que les deux parties de la construction sont liées ensemble par une assise de raccordement deux fois plus épaisse au-dessus de la porte qu'auprès des contre-forts; ce qui paraît indiquer un tassement inégal de la partie basse, suivi d'une correction destinée à mettre de niveau les assises plus élevées.

Si l'on rapproche cette circonstance du fait que le campanile est postérieur à l'église, comme l'indiquent la séparation des maçonneries et la qualité différente des briques, on se trouve en mesure, à ce qu'il semble, de concilier, d'une façon plausible, les deux témoignages contradictoires qui se rapportent à l'âge du monument. Le premier, qui fixe la fondation de l'église à la fin du onzième siècle, est corroboré par une donation de biens faite en 1116. L'autre témoignage, qui assigne les dates de 1237 et 1257 à l'érection du clocher et à celle de la façade, trouverait sa justification dans la structure même de l'édifice. On pourrait ainsi attribuer la construction du corps de l'église aux environs de l'an 1100 ou, si l'on voulait se donner plus de lattitude, à la première moitié du douzième siècle, tout en acceptant pour l'érection du clocher et la restauration de la façade des dates qui seraient d'au moins cent ans postérieures. La consécration de 1236 se rattacherait alors au complet achèvement de l'église.

SAINT-LAZARE PRÈS PAVIE

Une donation du 29 décembre 1157 nous apprend positivement que la petite église de Saint-Lazare, située près de Pavie, à 1500 mètres environ de la porte Sainte-Justine, fut construite au milieu du douzième siècle. En effet, les donateurs Girinzonus ou Gislenzonus Saglibene et ses deux fils Sirus et Malastreva rappellent, dans l'acte de donation, qu'ils ont précédemment bâti l'église et l'hôpital de Saint-Lazare [1].

L'église (voy. le plan sur la pl. 68) est une simple salle rectangulaire de 19^{m}03 de longueur sur 7^{m}57 de largeur, pourvue d'une abside semi-circulaire. Cette salle, couverte par un berceau elliptique moderne, maintenu par des tirants, s'ouvre au dehors par deux portes de largeur à peu près égale.

Si l'intérieur de l'édifice n'offre point d'intérêt, il en est autrement des parties extérieures, façade, faces latérales, abside, qui toutes, comme le montrent les dessins de la planche 71, sont disposées avec beaucoup d'élégance. On remarquera, sur la façade, la fenêtre triforée dont l'encadrement se termine en haut par deux arcs très-applatis, appuyés à leur rencontre sur une large console. Ce gracieux motif de décoration ne se rencontre, à notre connaissance, dans aucune autre église du style lombard. Le cadre des fenêtres continue celui de la porte de manière à réunir toutes les ouvertures dans un motif central, subdivisant la façade en trois compartiments, ce qui la fait paraître plus élancée. Le couronnement se compose d'arcatures profondes

[1] « *Ideo nos qui supra Pater et filius donamus et offerimus a presenti die pro animarum nostrarum mercede idest nostram integram portionem de tota illa terra quam habere, et tenere visi sumus ibi in valle Saglibenorum juxta suprascriptam Caxam suprascriptorum Infirmorum antea et retro versus statam, et versus ticinum juxta vernabulam.... Illam terram super quam suprascripta Ecclesia Sancti Lazari per nos quos supra patrem et filios est hedificata juris nostri cum accesssibus et ingressibus, et omnibus honoribus.... quam autem suprascriptam terram totam et terram super quam superscripta Ecclesia Sancti Lazari est hedificata.... in integrum in eosdem Infirmos universaliter et Caxam et Ecclesiam eorum ab hoc die donumus et offerimus pro animarum nostrarum mercede....* » Robolini. *Not. stor. di Pavia.* t. III, p. 284 et suiv.

portées sur des colonnettes et d'un très-ferme bandeau soutenu par des consoles : on y voit des majoliques dans les tympans des arcatures.

La vue perspective, prise du côté du chevet (voy. pl. 71), montre qu'un couronnement analogue règne autour de l'abside et se poursuit avec le même niveau tout le long des faces latérales. Les arcatures en sont très-élégantes. Elles reposent par l'intermédiaire de traverses hautes et minces, profilées en forme de consoles, sur de courtes et fines colonnettes. Tout ce couronnement, d'un dessin large et précis dans les traits principaux, très-fin dans les détails, est d'un style excellent. L'architecture lombarde n'a rien produit en ce genre de mieux réussi.

Il est probable que les contre-forts ne furent pas établis pour servir de culées même à de simples arcs doubleaux, et que leur destination était seulement de renforcer les murailles aux points d'appui des fermes.

C'est à peine si l'on a fait usage de la pierre dans la construction. Les colonnettes en marbre de la façade et les chapiteaux, bases et lintaux des portes sont presque les seules parties de l'édifice qui ne soient pas en briques. La fig. I de la planche 71 montre un chapiteau de la porte principale : dans les fig. II et III, prises sur la porte latérale, l'un des chapiteaux consiste simplement en une base retournée. Les feuillages ainsi que les moulures semblent annoncer par le tracé des profils, la hardiesse et l'élégance du dessin, le passage de l'architecture romano-bysantine à celle du bas moyen âge.

Cette dernière observation s'applique également aux moulures des briques. Les plus intéressantes appartiennent aux traverses d'appui des arcatures qui couronnent le chevet et les longs côtés : leurs profils sont très-variés comme le montrent les six exemples donnés sur la planche 71 ; et, chose remarquable, les colonnettes qui les soutiennent sont aussi en brique. Ces ouvrages ne laissent rien à désirer pour la régularité des formes, la netteté des profils et la qualité de la matière. Ils donnent une haute idée de l'état d'avancement où se trouvait, au douzième siècle, l'industrie pavésane. Les autres matériaux en terre cuite ne sont pas moins soignés. Ainsi, les archivoltes des arcatures dessinent des courbes irréprochables. Et même les briques courantes sont d'une beauté et d'une régularité exceptionnelles. Elles mesurent $0^{m},27$ de longueur sur $0^{m},15$ de largeur et $0^{m},07$ d'épaisseur, et sont séparées par des lits de mortier de $0^{m},01$. A deux ou trois briques posées en carreau, c'est-à-dire montrant un long côté en parement, succède une brique boutisse, dont il ne paraît qu'un petit côté. Si l'on en juge par le pied d'un contre-fort, où les ravages du

temps ont mis à découvert l'intérieur des maçonneries, celles-ci seraient complétement exécutées en briques d'appareil.

En somme, l'intérêt que présente la petite église de Saint-Lazare est dans l'élégance de la décoration et la beauté des matériaux. A ce dernier point de vue surtout, elle surpasse en mérite tous les autres monuments lombards de Pavie, si bien qu'on pourrait se demander si l'édifice bâti au milieu du douzième siècle n'aurait pas été reconstruit, tel que nous le voyons, une centaine d'années après sa fondation. Mais la similitude de l'archivolte des fenêtres du chevet (voy. pl. 71) avec celle des fenêtres de Saint-Pierre *in ciel d'oro* (voy. pl. 66, fig. K), et d'autres particularités, telles que les profils des petites consoles, la qualité, la dimension et l'arrangement des briques ordinaires, particularités qui rapprochent étroitement l'église de Saint-Lazare des autres monuments lombards de Pavie, ne permettent guère de s'arrêter à pareille supposition. Les qualités qui distinguent Saint-Lazare tiennent sans doute à ce que l'édifice fut bâti d'un jet avec des matériaux d'une provenance unique, et à cette heureuse circonstance que les matériaux en question, fabriqués par un habile artisan, furent commandés et mis en œuvre par un architecte d'un goût très-délicat. Ainsi peut et doit s'expliquer, à notre avis, le mérite exceptionnel du petit monument que nous venons d'étudier.

LA DOUBLE CATHÉDRALE DE PAVIE

SAINT-ÉTIENNE ET SAINTE-MARIE-DEL-POPOLO

La ville de Pavie avait autrefois, comme Brescia et Milan, une double cathédrale, formée des églises accolées de Saint-Etienne et Sainte-Marie *del popolo*. On s'accorde, sur la foi d'une inscription maintenant perdue, à faire remonter au règne de Liutprand la fondation de Sainte-Marie *del popolo*. L'origine de Saint-Etienne est moins bien connue. Tandis que G. et D. Sacchi y reconnaissent la cathédrale primitive, reconstruite par saint Epiphane après la prise et le sac de Pavie par Odoacre, en 471 [1], Robolini la fait dater seulement du règne de Liutprand [2]. Dans un écrit tout récent, M. C. Brambilla établit que l'église existait en 680 et commençait alors à servir de cathédrale [3]. A partir du neuvième siècle, la translation à Saint-Etienne des reliques de saint Sire, premier évêque de Pavie, amena le changement du nom de cette église, ou plutôt l'usage d'une nouvelle appellation concurremment avec l'ancienne. Dès le commencement du neuvième siècle, la double cathédrale était constituée par la réunion de Saint-Etienne, ou Saint-Sire, avec Sainte-Marie *del popolo* [4]. Cette dernière, placée au midi, servait en hiver, tandis que Saint-Etienne était officié pendant l'été. Deux fois l'an, les chanoines se transportaient processionnellement de l'une des églises dans l'autre.

Vers la fin du quinzième siècle, on voulut à Pavie, suivant l'exemple donné par beaucoup d'autres villes, reconstruire magnifiquement la cathédrale, qui était, paraît-il, en très-mauvais état. Un monument grandiose fut commencé en 1488; mais l'entreprise excédait les ressources de la ville, si bien qu'on fut obligé en 1526, le nouveau chœur seul étant bâti, de consolider l'ancienne nef en noyant les piliers

[1] Sacchi. *Antichità romantiche d'Italia*, p. 29.
[2] Robolini. *Not. stor. di Pavia*. Vol. IV, P. I. p. 32 et suiv.
[3] C. Brambilla. *La basilica di Santa Maria del popolo ed il suo musaico*. Pavia, 1876, p. 10 et suiv.
[4] Brambilla. *La basilica di Santa Maria del popolo*, p. 13.

à nervures dans des massifs rectangulaires. En même temps fut supprimée toute communication avec Sainte-Marie *del popolo*, qui déjà fort maltraitée, ne tarda point à tomber en ruines et s'obstruer de bâtisses. Le dernier pilier de la moderne coupole se trouvant achevé en 1768, on fit encore subir quelques appropriations à celles des parties anciennes, déjà modifiées en 1526, que les nouvelles constructions n'avaient point fait disparaître. La continuation des travaux, à partir de 1854, amena la démolition de quelques vieux piliers tant de Sainte-Marie que de Saint-Etienne. Dans l'état actuel, il ne reste plus de Saint-Etienne qu'un morceau de la façade et quelques-uns des anciens supports noyés dans la maçonnerie postérieure. Sainte-Marie *del popolo* a laissé des ruines plus considérables. Le côté droit est assez bien conservé jusqu'au sommet des piliers : du même côté subsiste en outre une portion de la crypte.

Les renseignements qui précèdent sont empruntés à l'Étude de M. Camillo Brambilla sur Sainte-Marie *del popolo*. A cause de la contiguïté des deux églises, l'auteur s'est accessoirement occupé de Saint-Etienne. Son travail, illustré par des planches d'une scrupuleuse exactitude, est aussi complet et intéressant qu'on peut le souhaiter. Nous ne saurions mieux faire que d'y renvoyer le lecteur, curieux d'approfondir l'histoire de la double cathédrale de Pavie. Contentons-nous de donner ici des renseignements sur les formes architecturales et d'exprimer notre opinion sur l'âge des édifices.

Saint-Etienne. — Saint-Etienne avait cinq nefs, disposition très-rare chez les églises lombardes conservées jusqu'à ce jour, mais qui peut s'expliquer ici par la reconstruction du monument sur les fondations d'une basilique latine. L'auteur anonyme des Louanges de Pavie nous apprend qu'un porche voûté, dit atrium, régnait contre la façade et se poursuivait devant le front de Sainte-Marie avec une longueur totale d'un tiers de stade, c'est-à-dire d'environ 60 mètres. On voit encore les amorces de cette construction sur la partie conservée de la façade. Celle-ci ressemblait d'ailleurs aux façades de Saint-Jean *in borgo* et Saint-Pierre *in ciel d'oro*. Des contre-forts rectangulaires montaient de fond ; et, dans leurs intervalles, au-dessus du porche, étaient distribuées de fines colonnettes engagées, tantôt isolées, tantôt réunies au nombre de trois. Des fenêtres géminées s'ouvraient aussi sur la grande nef au-dessus du porche. Trois portes frontales débouchaient dans cette nef et les deux collatéraux attenants. La petite porte de gauche est seule conservée dans son état primitif. Par sa disposition et ses sculptures, elle ressemble beaucoup aux portes frontales de Saint-

Michel et Saint-Jean. Cependant on y reconnaît un art plus recherché, à cause surtout de l'extrême richesse de l'ornementation : rinceaux, personnages et animaux tapissent complétement la pierre, à ce point que, même au cintre de la porte, il ne reste aucune surface lisse.

La démolition récente de quelques-uns des supports remaniés en 1526 et 1768 a donné de curieux renseignements sur les anciens appuis. On a trouvé d'abord le pilier lombard cantonné de colonnes, construit en grandes et belles briques comme celles de Saint-Théodore, avec chapiteaux cubiques également en briques. Puis, au centre de ce pilier, apparut une colonne, dont le chapiteau, imitation barbare de la corbeille corinthienne, pesant et grossier en son travail, avec force trous au trépan, témoigne d'une profonde décadence artistique. La basilique à colonnes, à laquelle appartenait ce dernier appui, remontait peut-être au septième siècle. Plus tard, au lieu de la jeter par terre, on la noya dans la construction lombarde; et ce fait ajoute un exemple de plus à ceux, déjà cités, qui attestent le maintien des dispositions antérieures chez des églises rebâties dans le style lombard.

Malheureusement, on ne possède aucun renseignement sur la longueur des nefs et la disposition du chevet, si bien que tout ce qu'on sait du plan de Saint-Etienne se réduit à connaître sa division en cinq nefs. Pour apprécier la date, nous consulterons les formes architecturales et les sculptures du fragment conservé de la façade, ainsi que l'appareil en briques des piliers lombards. Ces éléments d'information s'accordent, à notre avis, pour annoncer une période avancée du style lombard, soit la seconde moitié du onzième siècle, soit le douzième.

Sainte-Marie-del-popolo. — L'église de Sainte-Marie *del popolo*, partagée en trois nefs, mesurait 42 mètres en longueur et 22 mètres et demi en largeur. Le bas-côté gauche était notablement plus large que celui de droite [1]. Il n'y avait qu'une porte sur la façade. Les piliers, tous pareils, au nombre de cinq pour chaque file, formaient six travées : dans les cinq premières, les compartiments étaient barrelongs sur la grande nef et sensiblement carrés dans les collatéraux. L'inverse avait lieu pour la sixième travée qu'occupait le sanctuaire. La nef principale était couverte par des voûtes d'arête : une amorce d'arc encore subsistante montre que ces voûtes avaient des nervures diagonales à section rectangulaire.

[1] La grande nef mesurait $9^m,75$, le bas côté droit $5^m,70$ et le bas côté gauche $7^m,10$.

La couverture des nefs latérales présentait une curieuse disposition. Dans les travées 2, 3 et 5 à partir de la façade, se trouvaient des voûtes d'arête placées bas comme d'habitude, tandis que, dans les travées 1, 4 et 6, il existait des berceaux situés à un niveau intermédiaire entre ces voûtes basses et la couverture du vaisseau principal : de là résultait, de chaque côté de la grande nef, une succession d'arcs longitudinaux de hauteur inégale, dont les plus élevés donnaient lieu sur les murs d'enceinte à des saillies en forme de pignon.

Les piliers, dont nous montrons ci-contre la section, reçoivent sur quatre demi-colonnes les retombées des arcs doubleaux et longitudinaux ; les arcs diagonaux de la grande nef s'appuient également sur des nervures rondes, si bien qu'il n'existe, en fait de ressauts à angle vif, que de minces cordons jouant un rôle secondaire. De robustes éperons extérieurs soutiennent les voûtes.



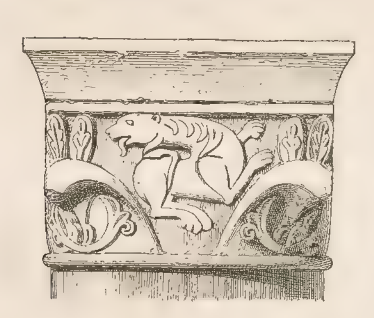
Une crypte à moitié enterrée, à moitié relevée au-dessus du sol, occupait la dernière travée sur toute la largeur de l'église. Il n'en reste qu'une petite partie, suffisante d'ailleurs pour faire voir que l'on s'est conformé au type habituel.

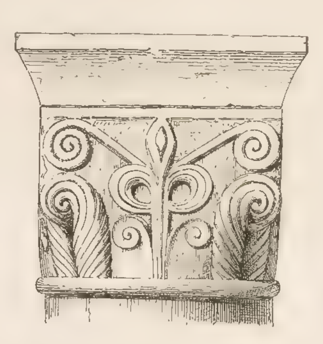
A part les chapiteaux des piliers, la construction est complétement exécutée en briques, remarquables par leurs dimensions et leur beauté. Dans les piliers, les demi-colonnes, larges de $0^m,68$, ne comptent parfois que deux briques par assise, et les cordons des arcs diagonaux, dont le diamètre est d'environ $0^m,36$, ont au moins la moitié des assises faite d'une seule brique. Les parements intérieurs des murs sont exécutés en briques de $0^m,43$ de longueur sur $0^m,23$ de largeur. L'épaisseur de ces matériaux varie entre $0^m,07$ et $0^m,08$, et celle des lits de mortier est comprise entre $0^m,01$ et $0^m,015$. On voit encore, en haut des murailles et des contre-forts, de grandes tuiles plates à rebord, pareilles à celles qui couvraient les constructions romaines. Remarquons enfin que les bases des piliers sont aussi en terre cuite. Le profil en est bizarre : au tore supérieur, compris entre deux filets, succède un talon renversé qui pose, sans l'intermédiaire d'une plinthe, sur de larges dalles en pierre établies au niveau du sol[1].

Les chapiteaux en marbre blanc, pourvus en général d'un tailloir distinct, sont ornés de feuillages ou de figures. Ils forment parmi les sculptures lombardes de Pavie

[1] Brambilla. *La basilica di Santa Maria del popolo*, p. 18, pl. II et IV.

un groupe original, que la maigreur des ornements, la sécheresse du modelé et certaines formes particulières données souvent aux feuillages, distinguent très-nettement de ce qu'on voit dans les autres édifices. Parmi les deux chapiteaux dont nous montrons le dessin, celui qui porte un animal entre deux grosses feuilles d'angle appar-





tient au dernier pilier de la file droite; l'autre, orné seulement de végétaux, se trouvait placé dans le mur de séparation des deux églises, à la naissance de l'arc qui les faisait communiquer ensemble.

La démolition de deux piliers de la file gauche amena en 1854 la découverte de divers frágments d'une mosaïque en marbre, qui formait, dans les quatre premières travées de la grande nef, l'ancien pavé de Sainte-Marie *del popolo*. Grâce au dessin fait à cette époque, on peut apprécier ce très-curieux et très-intéressant ouvrage. Ce que nous en dirons sera emprunté à la notice de M. Brambilla, où la mosaïque en question est reproduite en chromolithographie.

Sauf quelques parties composées de plaquettes en marbre, cette mosaïque est formée de petits cubes en pierre ou en marbre de diverses couleurs. Deux larges bandes longitudinales, ornées principalement d'une grecque qu'interrompaient des figures d'animaux, la bordaient de chaque côté, contre les plinthes des piliers : d'autres bandes établissaient des divisions transversales. Au milieu se trouvait, dans un compartiment carré, un cercle limité par une bordure où l'on voyait divers personnages ou animaux désignés par des noms. C'est à cette décoration centrale qu'appartient le principal fragment retrouvé en 1854. Deux figures, dont l'une représente la foi (FIDES), et l'autre n'a plus de nom, tiennent en l'air un troisième personnage, la discorde (DISCORDIA), dont ils achèvent de couper les mains

et les pieds. Une main déjà détachée est saisie par un quadrupède (LVPVS), tandis qu'un oiseau (CORVVS) tient un pied dans son bec. A côté de cette scène, on voit de nouveau la Discorde, couronne en tête, renversée par une figure dont il ne restait qu'un pied, et qui, d'après les deux premières lettres de son nom, serait encore la foi.

Cette mosaïque, très-grossièrement dessinée, était exécutée avec grand soin. Elle s'appuyait sur trois couches de fondation superposées, dont l'ensemble atteignait $0^m,14$ d'épaisseur[1]. Les petits cubes, hauts d'un centimètre, mesuraient en moyenne un peu plus d'un centimètre carré : ils avaient été sciés en forme de rectangle avec des dimensions à peu près uniformes. Quinze espèces différentes de marbre ou de pierre ont été retrouvées dans les débris.

En partant du principe, accepté par plusieurs écrivains compétents, que les mosaïques du haut moyen âge sont d'autant plus anciennes qu'elles sont exécutées avec plus de soin, M. Brambilla, tenant compte aussi de la grossièreté du dessin, juge que la mosaïque de Sainte-Marie *del popolo* doit remonter au huitième siècle, à l'époque même de la construction primitive de l'église. A l'appui de cette opinion il cite encore la forme des lettres composant les inscriptions, ainsi que la frappante ressemblance de la mosaïque de Sainte-Marie avec celle qu'on a retrouvée à Crémone, près de la cathédrale. Cette dernière, attribuée au neuvième siècle, est moins bien exécutée que celle de Sainte-Marie et serait par suite moins ancienne.

Mais la fixation des dates est encore, pour les mosaïques du haut moyen âge, un sujet de discussion fort embrouillé. M. Brambilla n'hésite point à le reconnaître. Il cite même, au sujet de la mosaïque de Sainte-Marie *del popolo*, l'opinion de M. Ernst aus'm Weerth qui, dans une étude de la mosaïque de Saint-Géréon, à Cologne[2], s'occupe de tous les ouvrages du même genre conservés dans l'Italie du nord. Le savant allemand tient ces mosaïques pour postérieures à l'an 1000 ; et, dans son opinion, celles de Crémone et de Sainte-Marie *del popolo* seraient de la seconde moitié du douzième siècle. Entre cette époque et celle admise par M. Brambilla, l'écart est d'environ quatre siècles et demi.

Il nous faut maintenant traiter la question de date pour le monument tout entier. Selon M. Brambilla, il remonterait à l'époque même de la fondation, c'est-à-dire au

[1] La couche la plus profonde, épaisse de 0,06, était formée de grandes briques et de morceaux de bitume; puis venait un lit de 0,05 en excellente chaux, sur lequel était appliquée une couche de bitume de 0,04.

[2] Ernst aus' m Weerth. *Der mosaikboden in S. Gereon zu Köln....* Bonn, 1873.

commencement du huitième siècle; et cela pour trois motifs principaux, qui sont : l'attribution de la mosaïque au huitième siècle, joint au fait que celle-ci affleurait exactement les bases des piliers; la construction de la tribune et de la crypte postérieurement à celle de l'église; enfin la qualité des briques et la structure des maçonneries.

Relativement à l'âge de la mosaïque, nous n'ajouterons rien aux observations déjà faites. Malgré notre incompétence, nous avons le droit, sans doute, de tenir la question pour indécise. La construction de la crypte et de la tribune postérieurement à celle de l'église paraît attestée par ce fait que le dernier pilier de droite a sa base en partie cachée dans la crypte. Cette base est tout entière au niveau du pavé de la nef, quoique les nervures du pilier viennent tomber les unes dans la nef et les autres sur la tribune. A Saint-Michel-Majeur, Saint-Pierre *in ciel d'oro* et Saint-Théodore, il n'en est pas ainsi : lorsqu'un pilier tombe à cheval sur la nef et la tribune, les cordons qui le composent ont leurs bases à deux hauteurs différentes. Il y a donc lieu d'admettre à première vue que la tribune de Sainte-Marie *del popolo* est postérieure à l'église, ce qui peut entraîner à conclure, avec M. Brambilla, que celle-ci surpasse en ancienneté les autres églises de Pavie, où la tribune également très-élevée fait corps avec l'édifice.

Mais un tel argument ne saurait déterminer la conviction que s'il est confirmé par les caractères architectoniques; car on aurait pu, à la rigueur, rebâtir l'église, même au douzième siècle, sans ce conformer de suite, pour la crypte et la tribune, à la disposition suivie ordinairement à cette époque. Il ne serait pas non plus absolument impossible que, en opérant une reconstruction, l'on eût conservé pendant un certain temps la crypte plus ancienne, où l'évêque Jean III avait, au commencement du dixième siècle, déposé les reliques d'un de ses prédécesseurs[1]. Ce sont là de pures conjectures, que l'on n'aurait à prendre en considération que si l'architecture de l'édifice démentait la haute ancienneté qu'on lui attribue. Mais dans ce cas, l'on serait obligé d'admettre une explication de ce genre, car les enseignements tirés des formes significatives de la construction ont une valeur supérieure à tous les autres, et les conclusions qu'ils entraînent s'imposent forcément, malgré les difficultés qui peuvent en résulter à d'autres points de vue. Voyons donc quelles leçons donne la structure de l'édifice, et cherchons les éléments d'une appréciation

[1] Brambilla. *La basilica di Santa Maria del popolo*, p. 13.

décisive, en premier lieu dans la structure des maçonneries, et ensuite dans la dispostition des voûtes.

De ces deux questions, la première fut traitée par M. Brambilla avec l'importance qu'elle mérite. Considérant les dimensions considérables des briques (celles du parement interne mesurent $0^{m},43$ de longueur sur $0^{m},23$ de largeur et $0^{m},07$ à $0^{m},08$ d'épaisseur), et rapprochant ces dimensions de celles que l'on observe à Milan dans la chapelle de Saint-Aquilin et l'abside de Saint-Ambroise[1], M. Brambilla donne à entendre que l'usage des très-grandes briques, fréquent à l'époque romaine, ne s'est perdu que peu à peu durant le moyen-âge, en sorte que les édifices de cette dernière période seraient en général d'autant plus anciens que l'on y aurait employé de plus grandes pièces en terre cuite. L'épaisseur des lits de mortier fournirait un indice analogue : très-larges dans les constructions romaines, ces lits auraient progressivement diminué. Que les dimensions superficielles des briques et les épaisseurs des couches de mortier se soient amoindries depuis l'antiquité, n'est point un fait contestable ; mais on doit, à notre avis, reconnaître en même temps que les modifications dans la forme et le mode d'emploi ne se sont nullement accomplies suivant une loi régulière. Généralement la brique romaine, très-développée en longueur et en largeur, est fort mince, et les lits de mortier égalent presque en épaisseur la hauteur des tablettes en terre cuite. Ces dispositions furent, au sixième siècle, fidèlement appliquées à Saint-Vital de Ravenne. On les observe également à Pavie dans les restes de Sainte-Marie *delle caccie*, ainsi qu'à Milan dans la chapelle de Saint-Aquilin. Mais déjà l'abside de Saint-Ambroise nous offre des briques de $0^{m},07$ d'épaisseur, séparées par des lits de mortier de $0^{m},01$ à $0^{m},02$, ce qui implique l'abandon de la méthode romaine, caractérisée par la minceur de la brique et l'abondance du mortier, deux qualités corrélatives.

D'autre part, c'est un fait bien connu que, à l'époque du bas moyen âge, la maçonnerie en terre cuite fut traitée en Lombardie avec une très-grande perfection. Laissant de côté les admirables décorations qu'on voit à Milan, Pavie, Plaisance et dans beaucoup d'autres villes de la plaine du Pô, contentons-nous de citer comme exemple le gros œuvre de l'église ogivale de Sainte-Marie *del carmine* à Pavie. Les briques courantes y mesurent $0^{m},29$ sur $0^{m},15$ et $0^{m},085$; mais dans les colonnes engagées sont employées des briques courbes énormes dont la longueur développée

[1] Brambilla. *La basilica di Santa Maria del popolo.* Note 15. p. 53.

atteint $0^{m},50$. Tous ces matériaux en terre cuite sont exécutés avec des formes si régulières et posés avec une telle perfection qu'on a pu ne donner aux joints qu'un millimètre à peine d'épaisseur.

Il ne nous paraît point douteux que le système de construction en briques appliqué dans les monuments lombards de Pavie se rattache à la brillante période architecturale qui s'est épanouie durant le bas moyen âge et le commencement de la Renaissance. Ce système n'est point une continuation de celui des Romains, témoin la forme des briques, qui sont toujours rectangulaires, jamais carrées ni triangulaires; témoin leur grosseur, comprise entre six et huit centimètres, et l'épaisseur des lits de mortier, qui, variable entre huit et quinze millimètres, est en général d'un centimètre. Notre assertion n'est pas contestable pour la petite église de Saint-Lazare près Pavie, où les colonnettes et les consoles du couronnement nous montrent de grandes pièces en terre cuite façonnées avec une rare précision et des formes très-recherchées. Elle ne l'est pas davantage pour Saint-Pierre *in ciel d'oro*, où les fenêtres de la grande nef portent dans leurs archivoltes le même ornement qu'on observe à Saint-Lazare (voy. pl. 66, fig. K), ni pour Saint-Théodore, dont les petites consoles de couronnement offrent, dans leurs profils, tant d'analogies avec les grandes consoles de cette dernière église (Voy. pl. 69).

On en peut dire autant de Sainte-Marie *del popolo*. Et nous en trouvons la preuve dans la complète ressemblance de la maçonnerie des supports isolés avec celles des piliers de Saint-Théodore et des supports engagés construits en briques à Saint-Pierre *in ciel d'oro*. Les demi-colonnes des appuis sont exécutées dans les trois monuments avec de grandes briques courbes, qui, à Saint-Pierre, mesurent $0^{m},35$ de longueur sur $0^{m},16$ de largeur et $0^{m},075$ d'épaisseur, tandis que, à Saint-Théodore, elles atteignent les mêmes dimensions qu'à Sainte-Marie *del popolo*. Nulle part, il est vrai, on ne trouve employées, comme dans cette dernière église, des briques courantes de $0^{m},43$ de longueur; mais celles qui revêtent la façade de Saint-Lanfranc et le mur d'enceinte septentrional de Saint-Théodore mesurent $0^{m},32$, et l'abside de Saint-Théodore est faite à l'extérieur avec des briques de $0^{m},36$. La différence n'est donc pas très-grande, et d'ailleurs elle est comparable à celle qui existe parfois entre les matériaux appartenant à diverses parties d'un même édifice, Saint-Théodore par exemple, où l'on observe, outre les deux échantillons de $0^{m},36$ et $0^{m},32$, celui de $0^{m},27$, employé pour la coupole. Et, comme tous les matériaux dont nous venons de parler offrent non-seulement le même aspect et les mêmes conditions d'emploi, mais

encore la même épaisseur, qui est de $0^{m},075$, il n'y a point de raison, à notre avis, pour trouver dans les dimensions inégales de ces échantillons de briques un motif d'attribuer des dates très-différentes aux édifices où ils sont employés.

Les variations d'épaisseur des lits de mortier, toujours compris entre dix et quinze millimètres, ne méritent pas davantage, croyons-nous, d'être prises en considération, car dans la coupole de Saint-Lanfranc ces lits mesurent $0,^{m}015$ de hauteur, tandis que partout ailleurs, dans le même édifice, ils ont seulement un centimètre. Donc, à Saint-Lanfranc, les joints les plus larges sont les moins anciens, ce qui vient à l'encontre de la marche générale des faits et de l'opinion communément admise.

L'emploi dans les couvertures de grandes tuiles plates n'est pas chose très-rare. On le constate non-seulement à Saint-Aquilin de Milan et Sainte-Marie *delle caccie*, édifices sûrement antérieurs au huitième siècle, et à la Rotonde de Brescia qui remonte à cette dernière époque, mais encore à Sainte-Marie de Lomello, à l'église et au baptistère d'Agliate (voy. pl. 74), dont l'ancienneté est moindre. Aussi peut-on se demander si l'usage de ces tuiles à la romaine ne s'est pas maintenu longtemps en Lombardie, et si leur conservation n'est limitée à un petit nombre d'édifices que parce que des réfections ou reprises de toitures les auraient, en général, fait disparaître. Nous ne sommes point en mesure, avouons-le, de trancher cette question, et devons nous contenter de l'avoir posée.

L'appréciation fort étendue, à laquelle nous venons de nous livrer sur les matériaux en terre cuite employés à Sainte-Marie *del popolo*, avait aussi pour but de coordonner les informations de même nature relatives aux autres églises de Pavie. Il convenait de présenter une vue d'ensemble sur ce sujet, et la discussion ouverte par M. Brambilla nous en offrait l'occasion.

Un dernier point reste à traiter pour éclaircir l'origine de Sainte-Marie *del popolo :* c'est la structure des voûtes. Comme à Saint-Pierre *in ciel d'oro*, elles sont disposées par travées égales sur les trois nefs, avec des compartiments barrelongs sur le vaisseau principal et à peu près carrés sur les collatéraux. Pareille distribution des appuis pourrait exister, il est vrai, dans une église même très-ancienne, à condition que la grande nef fût couverte en bois ou par une voûte en berceau ; mais associée à des voûtes d'arête à nervures saillantes, comme celles dont les amorces subsistent encore, elle annonce certainement une période avancée du style lombard. L'alternance, sur les bas-côtés, de voûtes d'arête plus basses avec des berceaux plus élevés ne paraît pas de nature à infirmer la précédente conclusion ; car, si pareille disposition

fut appliquée ici de parti pris, on doit reconnaître qu'elle offre le caractère d'une méthode perfectionnée plutôt que celui d'une tentative de début. En effet, cette disposition permet de résoudre le problème, si ardu pour les architectes du haut moyen âge, de soutenir efficacement les voûtes de la grande nef, sans sacrifier l'éclairage du vaisseau central. Et même, on y pourrait voir peut-être une ingénieuse extension du système qui, généralement adopté pour les voûtes du transsept, fut appliqué par exception à la première travée de Saint-Pierre *in ciel d'oro*.

En définitive, le système de construction de Sainte-Marie *del popolo*, qu'on l'envisage dans ses traits principaux ou dans les détails de forme et d'emploi des matériaux, nous paraît annoncer le douzième siècle. Ni la mosaïque du pavé, ni la position des bases dans la dernière travée ne fournissent, à notre avis, des arguments capables d'infirmer cette conclusion. Gardons-nous, toutefois, de la présenter avec une assurance téméraire. Imitons plutôt la sage et courtoise réserve de M. Brambilla, qui, acceptant d'avance la contradiction, se déclare prêt à suivre toute opinion mieux fondée que la sienne.

SAINTE-JULIE DE BONATE

Les dessins de Sainte-Julie de Bonate ont été publiés, dès la fin du siècle dernier, avec une exactitude remarquable pour l'époque, dans l'important ouvrage du chanoine Mario Lupo[1]. Cet auteur attribue la fondation de l'église à la reine Théodelinde sur la foi d'une inscription que, suivant Pérégrinus, on aurait découverte au seizième siècle et presque aussitôt perdue. Grâce à l'ouvrage de Lupo, Sainte-Julie de Bonate, quoique ruinée aux trois quarts, prit une grande notoriété. Séroux d'Agincourt en reproduisit les dessins à côté de ceux de Saint-Michel de Pavie et Saint-Thomas *in limine* (cette dernière église également publiée par Lupo), et acceptant sans difficulté les dates très-reculées qu'on assignait communément à ces trois édifices, il les présenta comme types de l'architecture longobarde[2]. D. et G. Sacchi se rangèrent à cette opinion, sans hésiter[3]. Nous ne saurions suivre le même avis, car l'étude du monument annonce une période avancée du style lombard.

L'église de Sainte-Julie fut ruinée à deux reprises par les habitants de Bonate. En 1745, ils la démolirent en très-grande partie pour se procurer les matériaux du clocher de l'église paroissiale. Les absides et la travée contiguë restèrent seules debout avec les parties inférieures des piliers et des murs d'enceinte. C'est dans cet état que l'édifice est représenté par les gravures de Lupo. En 1814, les habitants de Bonate ayant à construire un nouveau campanile, revinrent à la charge, rasèrent les piliers déjà entamés et abaissèrent encore les murailles du pourtour. Si l'église n'avait pas été un lieu de pèlerinage, on l'eût sans doute anéantie. L'enceinte, sauf les parties conservées, sert à présent de cimetière.

Tout ce qui subsiste du monument est représenté par une teinte foncée sur notre

[1] Mario Lupo. *Codex diplomaticus civitatis et ecclesiæ bergomatis.* Bergame 1784.

[2] Séroux d'Agincourt. *Histoire de l'art par les monuments.* Paris, 1823. t. I, Architecture, p. 39. Les dessins sont donnés dans le t. IV, à la pl. 25, fig. 1 à 5.

[3] Sacchi. *Antichità romantiche d'Italia.* Milan 1828, p. 35 et suiv.

plan de la planche 72. La teinte claire désigne les parties détruites, qu'il a été facile de restituer en disposant les piliers disparus au droit des éperons et donnant à ces piliers, conformément au plan de Lupo, la même section qu'à ceux qui existent encore. Cette parité de forme serait d'ailleurs suffisamment établie par l'observation des supports engagés.

Le vaisseau rectangulaire, long de 33^m,50 et large de 17^m,60, qui s'étend du mur de façade jusqu'aux absides, était divisé par huit piliers en trois nefs et cinq travées. Les deux premières travées sont plus étroites que les autres ; le compartiment central y est barrelong, tandis que les compartiments des collatéraux sont à peu près carrés. L'inverse a lieu pour les travées suivantes, où les subdivisions carrées sont établies sur la grande nef. Ainsi, l'on trouve associés, dans la structure de Sainte-Julie de Bonate, le système de Saint-Pierre *in ciel d'oro* et celui de Saint-Théodore, systèmes qui appartiennent tous deux à une période avancée du style lombard.

Les piliers, hérissés de colonnettes, très-compliqués dans leur contour, furent évidemment conçus pour porter des voûtes d'arête, et leur forme annonce que tous les arcs longitudinaux devaient être à double archivolte, comme celui qui existe encore du côté droit, entre les piliers I et II. Mais, au cours des travaux, l'on simplifia plus ou moins la construction de ces arcs, ainsi que le prouve l'archivolte unique de celui qui subsiste du côté gauche.

Il ne reste aucune trace des voûtes, qui peut-être n'ont jamais été bâties. La couverture moderne à deux pentes peut avoir remplacé une couverture à ressauts, permettant d'éclairer directement la grande nef. Ni la coupe transversale, qui maintenant forme la facade (voy. pl. 73), ni la coupe longitudinale de la partie conservée, ne donnent sur ce sujet d'indications certaines.

Les portes étaient au moins au nombre de six, dont trois sur la façade. Les fenêtres sont petites et étroites, à la façon de meurtrières, avec un double ébrasement plus ouvert à l'extérieur qu'à l'intérieur.

La décoration des absides (voy. pl. 73), composée de minces colonnettes reliées avec une corniche à petites arcatures, ne manque pas d'élégance. Ces arcatures et leurs tympans, exécutés en briques, reposent sur des consoles en pierre. Signalons aussi, sur la face extérieure du chevet, un détail de construction traité avec une assez grande recherche de formes. Les contre-forts, d'une utilité plus que douteuse, adossés au mur de fond, à la naissance de l'abside principale, au lieu de se prolonger d'aplomb jusqu'à terre, sont à mi-hauteur environ, portés en encorbellement par de petites

trompes appuyées sur des colonnettes. A peine est-il besoin d'avertir que la couverture surhaussée de la grande abside est de construction moderne. Ici, comme dans beaucoup d'autres cas, l'on releva cette couverture afin d'éviter qu'elle reposât directement sur la voûte.

Les maçonneries anciennes sont faites de cette pierre grossière, appelée dans le pays *ceppo grosso* et de cailloux roulés du Brembo, disposés par assises régulières avec une orientation uniforme. La pierre fut employée aux parties les plus importantes, œuvres basses, absides, piliers, contre-forts, aux bandeaux des arcs et même à leurs tympans, aux encadrements des fenêtres et moulures du couronnement. Les galets apparaissent surtout dans les œuvres hautes, et composent en outre les remplissages intérieurs. On voit, par les dessins de la planche 73, que les assises de pierre sont de hauteur fort inégale. Les cordons ou colonnettes des piliers et des absides se composent de longs blocs, posés en délit, entre lesquels sont intercalées des assises basses de liaison. Malgré l'irrégularité de l'appareil, la construction est très-soignée : le mortier est fort dur et les joints sont encore en excellent état. La démolition a dû être pénible, si l'on en juge par les arrachements des contre-forts. Murs et piliers portent sur de larges assises en pierres grossièrement taillées et nivelées.

On rencontre peu de sculptures aussi rudement façonnées que celles de Sainte-Julie de Bonate. Les fig. I à V de la pl. 72 représentent les plus intéressants des chapiteaux conservés; l'exécution en est très-grossière. Disposition des ornements, inclinaison des faces, profil et saillies des moulures; tout est plein d'irrégularité. Le chapiteau est en général composé de deux pierres, dont la plus élevée, qui forme le tailloir, mesure en épaisseur le tiers ou le quart de la hauteur totale. Une bande, habituellement ornée de tresses, sculptée sur la hauteur du chapiteau, accompagne le tailloir et compte avec lui pour former un couronnement d'une vigueur parfois exagérée. Le profil de l'astragale est partout rectangulaire.

Dans le type le plus simple, représenté par la fig. III, la corbeille; toute nue, de forme cubique, est grossièrement échancrée dans les angles pour se lier avec le fût. La fig. I montre une lourde et pauvre imitation du chapiteau corinthien. Quelques réminiscences byzantines apparaissent sur les fig. IV et V, dans la disposition et le caractère des ornements. Les images d'hommes et d'animaux furent réservées aux deux groupes de chapiteaux placés aux naissances de l'abside principale; mais la qualité de la sculpture ne répond guère au choix de l'emplacement. Des animaux informes, à longue crinière, affrontés dans les coins et soudés ensemble par le milieu du corps

(voy. fig. II), que Lupo à pris pour des chevaux, mais que les ongles des pattes font reconnaître pour des lions, dévorent les têtes d'hommes ou de boucs, dont les corps bizarres s'allongent par terre au-dessous d'eux. Entre les encolures des monstres apparaissent encore des têtes, dont l'une, celle qui occupe l'axe du support, compose, avec deux jambes pendantes sous les lions, une créature singulièrement difforme et hideuse.

Sans doute l'aspect sauvage de ces sculptures est pour beaucoup dans la réputation de haute ancienneté qu'on a faite au monument ; mais il ne faudrait point attacher trop de valeur, pour la fixation des dates, au plus ou moins d'incorrection des ornements sculptés, surtout lorsqu'il s'agit d'églises bâties à la campagne. Des artisans arriérés ou novices ont pu être chargés du travail, et l'on pourrait citer plusieurs églises, plus importantes que Sainte-Julie, où la grossièreté des sculptures fait contraste avec le mérite relatif des formes architecturales[1]. Tel est le cas de l'édifice que nous étudions. L'arrangement des supports et la disposition, sinon réalisée, du moins projetée pour les voûtes, le contour très-découpé et l'appareil des piliers, sont autant de caractères qui obligent à fixer à la seconde moitié du onzième siècle ou même au douzième, la construction de Sainte-Julie de Bonate.

[1] Par exemple, l'église abbatiale de Payerne dans la Suisse romande.

ÉGLISE D'AGLIATE

La construction des églises voûtées à piliers cantonnés de colonnes ne fit point disparaître, il s'en faut de beaucoup, l'usage des édifices plus simples, abrités par des toitures en charpente et pourvus de supports isolés en forme de colonnes ou de pieds-droits. En d'autres termes, le type de la basilique latine se maintint au nord de l'Italie à côté du type nouveau de la basilique lombarde voûtée. Un fait analogue s'était produit en Orient où la basilique latine et la basilique bysantine voûtées vécurent longtemps côte à côte. Le type primitif offrait de grands avantages au point de vue de la facilité d'exécution et de l'économie. Aussi l'usage en a-t-il surtout persisté pour les églises les plus modestes, celles notamment qui furent bâties à la campagne dans les bourgades ou les villages.

Beaucoup de ces édifices sont encore debout, à Baggio, Agliate, Arsago, Galliano, Sesto-Calende, etc., pour ne citer que des localités comprises entre le Tessin et l'Adda. Habituellement les trois nefs se terminent chacune par une abside. Elles sont séparées l'une de l'autre, tantôt par des colonnes, tantôt par des pilastres ou pieds-droits carrés ou rectangulaires, souvent par des soutiens de différente nature, qui alternent ensemble plus ou moins régulièrement. Presque toujours les colonnes sont de provenance diverse et de grosseur inégale. Elles portent quelquefois des chapiteaux antiques, parfois des bases retournées ou de simples tablettes, et sont pourvues fréquemment d'un sommier indépendant, qui devient nécessaire quand l'épaisseur de la muraille excède la largeur du sommet de l'appui. En général, l'espacement des supports est considérable relativement à leur hauteur. Des fenêtres étroites à double ébrasement, percées dans les murs d'enceinte et les murailles élevées de la grande nef, au-dessus des appentis collatéraux, éclairent directement les nefs sur leur longueur : ces fenêtres font quelquefois défaut dans les murs qui regardent le nord.

Les absides, voûtées en cul-de-four, ont des murailles plus épaisses que celles des

nefs. Elles sont précédées parfois d'un compartiment voûté. Le plus souvent, il existe une crypte, qui s'étend, dans la nef principale, sous la dernière travée et l'abside : deux files de colonnettes la partagent en trois nefs, qui sont couvertes par des voûtes d'arète sur plan carré. D'habitude la crypte, à moitié enterrée, à moitié hors de terre, détermine un relèvement considérable de la tribune.

La décoration intérieure est réduite ordinairement aux sculptures des chapiteaux ; quelquefois des peintures ornaient les parois. A l'extérieur, des corniches à petites arcatures couronnent fréquemment les murailles et se lient parfois à des bandes murales régulièrement espacées. Cette décoration n'existe souvent qu'autour des absides, où d'ailleurs les arcatures de la corniche sont en général profondes et plus vastes que dans les autres parties de l'édifice.

Les dispositions précédemment décrites s'observent à l'église d'Agliate, dont la planche 74 donne les dessins d'ensemble et de détail. Cette église servira de spécimen pour la classe nombreuse des monuments analogues. Nous avons fixé sa place dans la série des planches de telle sorte qu'elle précède immédiatement la basilique de Saint-Abondio et d'autres églises comasques, qui appartiennent également, avec des dimensions plus grandes et des formes plus originales, au type de la basilique latine.

L'église d'Agliate est accompagnée, comme plusieurs édifices du même genre, d'un baptistère qui est placé au midi, à dix mètres environ du mur d'enceinte, tandis qu'en d'autres cas, par exemple à Arsago, on le trouve installé devant la façade. Le baptistère d'Agliate offre cette singulière particularité d'avoir pour contour, à partir d'une certaine hauteur, un polygone de neuf côtés assez régulièrement tracé. Dans le bas, deux côtés du polygone, ceux tournés au Levant, sont remplacés par une abside.

Remarquons, dans la basilique, l'ouverture beaucoup plus grande de la dernière arcade de chaque file, ainsi que la notable étendue du sanctuaire, formé des absides et des spacieux compartiments voûtés qui les précèdent. Les murs, construits en matériaux grossiers, sont épais et solides. La décoration extérieure se réduit aux bandes murales et aux arcatures profondes de la grande abside (voy. fig. IV). Notons encore les archivoltes des fenêtres, formées de pierres alternant avec des briques et enveloppées d'un rouleau de briques à plat. Le couronnement du baptistère (fig. V) se compose d'un rang de petites arcatures surmontées d'arcatures profondes : habituellement ces deux sortes d'arcatures se succèdent dans l'ordre inverse quand elles sont associées. Les fenêtres du baptistère sont très-étroites, avec un fort ébrasement. De grandes tuiles plates à la romaine subsistent dans les toitures.

Dans l'église, les chapiteaux, surmontés d'un grand tailloir, sont tous, à l'exception du dernier de la file gauche, formés de plateaux plus ou moins ornés de moulures, à la façon de bases retournées. On s'est évidemment contenté de ce qu'on avait sous la main, sans se préoccuper de la décoration. Les deux chapiteaux voisins du chœur (fig. I), en beau marbre blanc, sont antiques. Le mérite de la sculpture annonce une belle époque de l'art, telle que le premier ou le deuxième siècle, et la nature des emblèmes, dauphins, tridents, coquilles, indique pour provenance quelque temple de Neptune ou d'une autre divinité marine[1]. Pour juger du talent des artistes employés à la construction de l'église, il faut descendre dans la crypte où d'informes et enfantines sculptures (fig. II et III), ne laissent aucun doute sur leur extrême rusticité.

L'Église d'Agliate n'est point datée; et pour un monument d'une forme si peu significative et d'une décoration si rudimentaire, il n'y a guère moyen de suppléer au silence de l'histoire. Des édifices de ce genre peuvent avoir été bâtis au dixième siècle aussi bien qu'au onzième ou au douzième. Toutefois, le relèvement considérable de la tribune et les dispositions larges et robustes du chevet paraissent indiquer une date postérieure à l'an 1000.

[1] L'un des chapiteaux de l'ancienne crypte de Jouarre reproduit grossièrement ce motif. Le dessin en est donné par Gailhabaud dans le 3e volume de « l'*Architecture du* Ve *au* XVIIe *siècle.* »

SAINT-ABONDIO PRÈS COME

L'église de Saint-Abondio est située près de Côme, au pied des collines escarpées qui ceignent la ville à l'ouest. Elle domine le lac et la cité, montrant au loin sa haute abside accompagnée de deux tours. Cette église vient d'être restaurée d'une façon irréprochable; et non-seulement restaurée, mais encore complétée, car elle n'avait jusqu'à ces derniers temps qu'une seule tour, celle du midi, au lieu qu'elle en possède deux aujourd'hui, conformément au projet primitif. C'est à M. l'abbé Balestra qu'est due la belle restauration de Saint-Abondio, commencée en juin 1863 et activement poursuivie dans les années suivantes. Il ne reste plus qu'à dégager un peu l'église du côté du nord et à la décorer de peintures à l'intérieur : ces travaux seront exécutés, sans doute, aussitôt qu'on aura réuni les fonds nécessaires pour subvenir à la dépense.

La restauration de Saint-Abondio était à peine achevée dans ce qu'elle a d'essentiel, qu'une excellente notice faisait connaître au public l'histoire du monument et mettait en lumière, avec toutes les ressources d'une délicate et savante critique, les traits originaux de son architecture. M. le professeur Boito est l'auteur de ce remarquable écrit, qui complète si heureusement pour les archéologues et les artistes l'œuvre de M. l'abbé Balestra. Grâce à lui, notre tâche est rendue facile : elle consistera dans un simple récit et une description sommaire. Le lecteur curieux d'approfondir ne pourra que nous être reconnaissant de l'avoir renvoyé à l'ouvrage de M. Boito[1].

Ancienne basilique. — La fondation primitive de l'église remonte loin dans le passé. Dès les premières années du cinquième siècle, et peut-être plus anciennement encore, l'emplacement de l'édifice actuel était occupé par une basilique dédiée aux saints Apôtres Pierre et Paul. Celle-ci avait déjà, vers le temps de saint Abondio, quatrième

[1] Boito. *La chiesa di Sant'Abondio e la basilica di sotto.* Milan, 1868.

évêque de Côme, succédé à Saint-Carpophore dans la dignité de cathédrale : elle conserva ce titre jusqu'au neuvième siècle ; et, dans l'intervalle, changea son premier nom en celui de Saint-Abondio.

Le plan de cette ancienne basilique, désigné par une teinte gris pâle sur la pl. 75, vient d'être retrouvé sous le sol de l'église actuelle. La différence de niveau des deux pavés est d'environ $0^{m},55$; et, comme l'on ne rasa les murs de la basilique qu'autant qu'il fut nécessaire pour les tenir cachés sous le dallage du monument postérieur, le pied de ces murs subsiste encore. On a même retrouvé toutes les ouvertures anciennes, nettement marquées par les interruptions de la maçonnerie. L'église se compose d'une seule nef, de deux bras transversaux très-développés et d'une abside semi-circulaire. Deux salles longues, situées par côté et sans ouverture vers le chevet, étaient affectées, sans doute, aux catéchumènes ou aux pénitents. Quoique la nef fut unique, on y entrait par trois portes frontales, tandis que deux autres portes donnaient accès aux salles latérales. Il y avait ainsi cinq portes sur la façade : un vestibule ou narthex les précédait suivant l'usage.

L'antiquité de la basilique n'est pas douteuse : des pierres portant des inscriptions du cinquième siècle étaient enchassées dans son pavé. Le plan, si nettement tracé avec la forme d'une croix dite *immissa*, offre d'autant plus d'intérêt que pareille disposition est inaccoutumée pour l'époque. En le mettant au jour, M. Balestra a fait une importante découverte. Des bandes en pierre noire, placées par ses soins, marquent aujourd'hui, sur le pavé de Saint-Abondio, les murs de la basilique des saints Pierre et Paul. On peut même, en soulevant des trappes, voir les seuils des anciennes portes, seuils en marbre ou en granit, usés par le passage répété des fidèles. Bien peu de villes ont gardé des premiers siècles du christianisme des monuments aussi authentiques et plus intéressants.

ANCIENNES PEINTURES[1]. — « Les murs de l'ancienne basilique étaient complétement décorés de peintures, dont il reste beaucoup de fragments, visages humains, pieds, mains, vêtements ornés de croix, morceaux d'inscriptions en caractères latins, bandes rouges, vertes, jaunes, violettes, avec de gros points blancs diversement disposés. Les mieux conservées de ces peintures, qui appartiennent à la paroi extérieure de l'abside et aux parements internes des croisillons, représentent des compartiments rectan-

[1] Ce paragraphe et le suivant, consacré à l'ancien pavé, sont textuellement empruntés à la notice de M. Boito, p. 14 et 15.

gulaires ou d'autre forme, dont les cadres sont ornés d'imitations de marbres. L'enduit est épais; la peinture est lisse, propre, brillante. D'un style grossier, elle annonce par le ferme contour des têtes, par les draperies et l'ornementation, un pinceau rude et naïf à la fois, en même temps qu'une grande facilité de main. Ainsi les parois de la basilique comasque étaient tapissées, comme celles de la basilique de Nola, de scènes peintes expliquées par des légendes. Les couleurs attiraient le regard, les images des saints et les inscriptions populaires occupaient l'esprit des fidèles durant les longues heures qu'ils passaient à l'église. Mieux qu'un sermon, ces murailles peintes faisaient l'éducation du cœur, élevaient l'intelligence, apprenaient l'Évangile aux ignorants ».

Ancien pavé. — « La majeure partie du pavé de la basilique se composait de dalles portant des inscriptions funéraires, détériorées par le temps et le battement des pieds. Il s'en est retrouvé une quarantaine, dont plusieurs sont illisibles; celles qu'on a pu déchiffrer datent des cinquième et sixième siècles. Plus tard, faute de place, on cessa probablement d'enterrer dans l'église pour ensevelir au dehors. Les salles disposées le long de la nef paraissent avoir été pavées de briques liées par du ciment. Quant au sol du chœur et de l'abside, il était certainement orné d'une mosaïque, car on a retrouvé plusieurs centaines d'hexagones noirs en marbre de *Varenna* et de triangles blancs en marbre de *Musso;* il y avait aussi des losanges et des rectangles, mais en plus petit nombre. Cette mosaïque était donc analogue à celles qui existaient dans beaucoup d'autres basiliques chrétiennes, telles que Saint-Vincent, à Galliano, Saint-Fidèle et Saint-Carpophore, à Côme, fouillées aussi par M. l'abbé Balestra, et plusieurs autres églises du territoire comasque; mais ce qui est moins commun, sont des morceaux de porphyre égyptien, de serpentine, de *paonazetto*, et d'une pierre appelée majolique dans le pays, taillés en forme d'éventails, demi-lunes et autres figures diverses, au milieu desquels se rencontre parfois un cœur gravé en creux et rempli de stuc rouge. Il est bien regrettable que ces pièces se soient trouvées éparses et qu'il ne soit pas possible de rétablir le riche et élégant ornement qu'elles composaient ensemble. »

Anciennes sculptures. — Après ces renseignements sur la peinture des murailles et la structure du pavé, renseignements que nous avons reproduits tout au long parce qu'on a peu d'occasions d'en avoir de semblables, il ne reste plus à parler, touchant la basilique des saints Pierre et Paul, que des sculptures mises au jour par les fouilles. Ces sculptures sont rangées provisoirement derrière le chevet de l'église. Plusieurs datent

de l'époque romaine, entre autres deux morceaux d'une frise en marbre, qui étaient employés, comme matériaux de construction, aux angles du croisillon méridional. On y voit, sculptés en bas-relief, un homme combattant un lion, un autre homme saisissant par les cornes une espèce de chamois, un lutteur et un cavalier. D'autres morceaux de la même frise existent à Côme. Ces ouvrages appartiennent encore à la belle époque de l'art romain, et l'on a quelque droit de supposer qu'ils proviennent du portique érigé par l'illustre comasque Calpurnius Fabatus, dont le fils fut beau-père de Pline.

Mais la majeure partie des sculptures porte le cachet de l'art bysantin. On remarque surtout beaucoup de dalles (pl. 79, fig. I à IV) et de montants, plus étroits et plus épais que les dalles, pourvus de rainures pour recevoir celles-ci (fig. V à VII). Une vingtaine de pièces semblables sont conservées chez un particulier, et d'autres, dispersées çà et là, furent employées à divers usages, notamment à la construction de l'église actuelle. Ce sont évidemment les débris d'un parapet, et la supposition la plus naturelle est d'y voir les débris de la clôture du chœur. Mais ce chœur, dont on a retrouvé les fondations au milieu de la nef, en avant du premier autel, n'offrait pas assez d'étendue, à beaucoup près, pour que toutes les dalles aient pu trouver place sur son périmètre. Une partie d'entre elles au moins devait avoir quelque autre emploi, comme peut-être celui de former parapet le long de galeries hautes qui auraient surmonté les salles des Catéchumènes. Cette explication, donnée sous toute réserve, par M. Boito, reste d'ailleurs fort douteuse, car les traces d'escalier montant, qu'on a cru reconnaître dans l'une des salles d'en bas, sont trop incertaines pour ne pas laisser en question l'existence d'un étage supérieur. La fig. VIII montre la section d'un montant d'angle. La fig. IX donne le dessin d'un devant d'autel portant une inscription sur la tranche supérieure. Les fig. X à XIII représentent un morceau d'archivolte, un bandeau, le chapiteau et la base d'une colonnette, enfin le chapiteau et la base d'un petit pilier engagé.

Ces derniers fragments pourraient bien provenir d'un édicule qui exista dans l'église actuelle jusqu'à la fin du seizième siècle. Suivant le témoignage de l'évêque Ninguarda[1], l'édicule en question abritait l'autel dédié à saint Benoît (marqué 1 sur le plan). C'était une sorte de loge surmontée d'une plate-forme qu'entouraient des marbres sculptés. Il s'y trouvait un emplacement, sans doute un pupître en marbre, dis-

[1] *Descrizione della chiesa antichissima di S. Abondio e sua riforma fatta dall' illustrissimo e reverendissimo signor Cardinale di Como, il signor Tolomeo Gallio, cittadino comasco*, écrite de la main de l'évêque Félicien Ninguarda en l'année 1590. Cette description, faite avec beaucoup d'ordre et de clarté, donne des renseignements très-importants sur l'état ancien de l'église.

posé tout exprès pour chanter l'Évangile selon la coutume antique. Tels sont les renseignements, assez précis comme l'on voit, que donne l'évêque Ninguarda sur cette espèce de jubé ou d'ambon qui servait aussi de ciborium pour le principal autel. Les dernières fouilles ont mis au jour ses fondations; l'on accédait à la plate-forme par un escalier situé par derrière, du côté de l'abside. La restitution de l'ambon, que nous avons essayée sur la coupe transversale de la pl. 76, a été faite avec l'aide de ces diverses sources d'information, fournies, les unes par les documents écrits, les autres par les débris certains ou probables du monument.

Il n'est guère possible de savoir si cet ambon existait déjà dans l'ancienne basilique, ou s'il fut bâti dans l'église actuelle avec des matériaux provenant en général du monument primitif. Quant à ces nombreuses pièces de marbre sculptées, dalles et montants, qui formaient clôture dans l'ancienne église, il paraît difficile, vu le caractère des ornements, d'en faire remonter l'exécution jusqu'à l'origine de la basilique. Elles dateraient plutôt du sixième, septième ou huitième siècle, et se rapporteraient alors à des travaux d'embellissement qu'on aurait faits dans l'édifice pendant le temps qu'il servit de cathédrale.

Église de Saint-Abondio. — Par une exception aussi rare que heureuse, on connaît bien l'origine de l'église actuelle. On sait, en effet, d'une part, que l'évêque de Côme, Albéric, institua, en 1013, un monastère de bénédictins à Saint-Abondio, et d'autre part que le pape Urbain II consacra solennellement, en 1095, l'église de Saint-Abondio. La cérémonie dura deux jours : le premier jour eut lieu la consécration de l'église, et le second jour celle des autels, au nombre de quatre, dédiés aux saints Adalbert, Rubianus, Eupilius et Eusèbe. Comme le monument, tel qu'il existe, est construit d'une seule pièce, force est d'admettre qu'il fut complétement bâti pendant le cours du onzième siècle. Ici, comme dans beaucoup d'autres cas, à Saint-Ambroise et Saint-Celse de Milan, par exemple, ainsi qu'à Saint-Pierre *in ciel d'oro*, de Pavie, l'installation des moines fut le signal de la reconstruction de l'église. Et nous verrons plus loin que l'influence bénédictine apparaît très-nettement dans la structure de Saint-Abondio ; elle y est même beaucoup mieux marquée que dans aucune autre église de Lombardie. M. Boito a bien mis ce fait en lumière.

Description de l'église. — (Voy. pl. 75). Les nefs sont au nombre de cinq, séparées les unes des autres par quatre files de supports. Tandis que la grande nef se prolonge

par un chœur très-développé, les bas-côtés se terminent par de petites absides qui, logées dans l'épaisseur du mur de fond, n'apparaissent point au dehors. Deux voûtes d'arête sur plan carré couvrent le chœur jusqu'à son abside : d'autres voûtes d'arête surmontent les compartiments rectangulaires qui précèdent les petites absides. L'ensemble de ces parties voûtées, constituant le chevet de l'édifice, est séparé des nefs proprement dites par quatre gros piliers à redans, rangés sur une même ligne transversale. Les nefs mesurent 27^{m},15 de longueur sur 23^{m},86 de largeur totale : le chœur a 19^{m},75 de longueur et 7^{m},16 de largeur.

Une porte unique, très-spacieuse, est ouverte sur la façade, dans l'axe de l'édifice. Une autre porte existe au midi : du côté du nord, il n'y avait que des ouvertures secondaires destinées sans doute à l'usage du clergé : on en comptait deux sur la longueur des nefs, et une ou deux le long du chœur.

Outre l'autel, marqué I, et voué à Saint-Benoit qui, placé à l'entrée du chœur, servait aux offices publics, il existait, dans le chœur même, deux autels désignés sur le plan par les chiffres II et III. Le premier, dédié à Saint-Abondio, était l'autel des reliques. Il occupait la place de l'autel primitif, appartenant à l'ancienne basilique, sous lequel étaient déposées les reliques des Saints. C'est là que furent trouvées par le cardinal Tolomeo Gallio, à la fin du seizième siècle, les tombes de Saint-Abondio et des deux saints évêques Consul et Esupérantius. Le dernier autel, situé au fond de l'abside et dédié aux saints Apôtres Pierre et Paul, servait aux offices ordinaires des moines.

Tribune a l'entrée de la grande nef. — Les nefs sont couvertes en charpente, sauf la première travée de la grande nef qui présente, sur sa hauteur, deux étages de voûtes d'arête (Voy. le fragment de coupe longitudinale sur la pl. 76). La voûte supérieure est logée immédiatement sous le toit : la voûte basse supporte une plate-forme ou tribune située à mi-hauteur environ entre le pavé et le comble. On accède à cette tribune par un escalier étroit, raide et sombre, pratiqué dans l'épaisseur du mur de façade, et dont l'origine se trouve à l'angle nord-ouest de l'édifice. Un passage aérien, désigné sur le plan par la lettre K, permettait aux moines de rejoindre l'escalier sans mettre le pied dans l'église : on voit en partie, sur le fragment de coupe longitudinale, la petite porte, élevée à 2^{m},40 au-dessus du sol, qui conduisait à ce passage.

Sur la tribune était un autel dédié aux Saints Rubianus et Adalbert, dont les reliques paraissent avoir été l'objet d'une grande vénération, car, avec le temps, la

plate-forme de cette tribune ainsi que l'escalier d'accès, logé dans le mur de façade, devinrent insuffisants. On construisit alors deux larges escaliers disposés dans les collatéraux, parallèlement à l'axe de l'édifice, et aboutissant à la plate-forme par des ouvertures latérales. En même temps, l'on exhaussait d'un étage le porche, à présent détruit, qui précédait l'église; si bien que la tribune avec son autel devenait le chœur d'une église aérienne, dont les nefs étaient formées par l'étage supérieur du porche. La communication s'établissait à travers le mur de façade au moyen de la baie qu'on voit au-dessus de la maîtresse-porte (Voy. pl. 76 et 77).

Toutes ces dispositions sont décrites avec beaucoup de clarté par l'évêque Ninguarda, qui relate à la suite les restaurations et embellissements faits dans l'église par le cardinal Gallio à partir de 1586. Pour donner plus de jour aux nefs et les désobstruer, ce bienfaiteur trop zélé jeta par terre porche, tribune, escaliers ; puis il perça la façade d'une grande ouverture circulaire, suivant la coutume de l'époque. Tel était l'état de l'église quand nous la vîmes pour la première fois en 1861. Mais l'œuvre destructrice du cardinal Gallio vient d'être effacée, du moins en partie. La tribune est maintenant rétablie dans sa forme primitive, qu'on a pu retrouver avec certitude. L'on y accède, comme dans les premiers temps, par le seul escalier du mur de façade. Quant au porche, il en restait trop peu de chose pour qu'il fût possible de le reconstruire sans laisser beaucoup de part à l'arbitraire. D'ailleurs, ainsi que nous verrons plus loin, cette portion de l'édifice fut bâtie aprés coup, et à deux reprises, en sorte qu'il n'y avait pas lieu de la remettre sur pied si l'on voulait revenir strictement aux dispositions primitives.

Piliers. Couverture. — Reprenons la description des nefs interrompue par cette longue digression sur la tribune. Les deux gros piliers voisins de la maîtresse-porte sont cantonnés de redans et de demi-colonnes motivés par les nervures de la voûte d'arête qui soutient cette tribune. Tous les autres supports sont de simples colonnes ; les unes, massives et bâties en petits moellons, disposées, au nombre de huit, de part et d'autre de la grande nef ; les autres, sveltes et d'un seul bloc, séparant les petites nefs jumelles qui accompagnent, à droite et à gauche, le vaisseau central. Des arcs plein-cintre réunissent entre elles, dans le sens de la longueur de l'église, les colonnes de chaque file et portent les murailles auxquelles s'appuient les toitures.

Chaque nef a son toit particulier, à double pente sur la grande nef, en appentis sur les bas-côtés; et ces toitures sont échelonnés en gradins de telle sorte que, entre is

faîte de l'une et l'égoût de la suivante, paraisse à l'extérieur une portion de muraille ajourée par des fenêtres (Voy. pl. 76 et 78). Chacune des nefs est ainsi directement éclairée sur sa longueur. Les charpentes en appentis des collatéraux furent sans doute laissées apparentes, tandis qu'un plancher masquait le comble de la grande nef. Mais le cardinal Gallio changea cette disposition. Il fit couvrir les cinq nefs de voûtes en brique qui obstruèrent toutes les fenêtres, excepté celles des murs d'enceinte. Malgré leur légèreté, ces voûtes auraient pu compromettre la solidité d'un édifice qui n'était pas fait pour les porter. Fort heureusement, la récente restauration vient de les faire disparaître.

Façade. — La silhouette de la façade reproduit exactement le profil transversal de l'édifice. Ce fait mérite d'être remarqué, car on ne l'observe, aux environs de Milan, Saint-Carpophore, près Côme, excepté, dans aucune autre église lombarde de quelque importance. La règle suivie dans cette région était de monter la façade sur toute sa largeur, jusqu'à deux rampants ininterrompus. Ainsi disposé, le mur de front masque l'édifice, au lieu d'en exprimer la forme. Il faut aller à Modène et à Vérone pour voir des façades à pente brisée, dont le contour soit modelé sur le profil de l'édifice. Signalons encore les colonnettes engagées qui ornent le pignon central dans sa partie haute. D'autres colonnettes sont disposées le long des parements extérieurs du chevet; mais celles-ci partent du socle de l'édifice, selon l'usage habituel.

Clochers. — Le toit de la grande nef se poursuit, au-dessus du chœur, jusqu'à l'abside terminale. De part et d'autre s'élèvent les clochers, assis à l'entrée du chœur sur de robustes appuis. On monte à chacun d'eux par un escalier à vis qui prend son départ au fond d'un passage coudé contenu dans l'épaisseur des maçonneries. L'intime union des clochers avec les autres parties de l'édifice, et leur position à l'entrée du chœur, sont aussi, plus encore que l'ordonnance de la façade, des particularités remarquables chez un monument de style lombard. Toutefois, la province de Côme possède plusieurs églises où l'on s'est affranchi du fâcheux usage de n'établir aucun lien entre le corps de l'édifice et le campanile. Saint-Jacques, dans la ville de Côme, et Sainte-Marie *del Tiglio,* près de Gravedona, nous en offriront des exemples, La hauteur totale des clochers, mesurée depuis le sol de l'église, est d'environ trente-cinq mètres. Les murailles montent verticalement, lisses, nues et privées d'ouvertures, au moins sur trois côtés, jusqu'aux deux étages percés de baies qui, non sans élégance, couron-

nent chacune des tours. Il y a surhaussement des collatéraux extrêmes au droit des clochers. Ces relèvements forment deux petites chambres où aboutissent les escaliers venant du bas et d'où partent ceux qui mènent au sommet des campaniles.

Porche. — Du porche à double étage qui précédait l'église, il ne subsiste que les fondations, marquées sur le plan par des traits interrompus, et quelques amorces de piliers et de voûtes restées apparentes sur la façade. Mais ces vestiges et la description de l'évêque Ninguarda suffisent à la rigueur pour donner l'idée de ce qu'était l'édifice. Le rez-de-chaussée, surmonté de voûtes, et largement ouvert, devait avoir trois arcades sur le front occidental, et trois autres sur chacune des faces latérales, offrant ainsi trois nefs et trois travées. L'étage supérieur devait aussi se diviser en trois nefs; mais il manquait de voûtes : une toiture à deux pentes l'abritait tout entier.

Les deux étages furent bâtis à des époques différentes : le rez-de-chaussée forma d'abord un édifice complet, qu'on n'avait point l'intention d'exhausser lorsqu'on le construisit. En effet, s'il eût été projeté avec deux étages, ne semble-t-il pas, suivant la remarque de M. Boito, qu'on eût pris le parti d'établir tout de suite, entre ces deux étages, une communication directe, plutôt que d'installer dans les collatéraux, ainsi qu'on l'a fait, des escaliers qui encombrèrent l'église. Le monument offre d'ailleurs à ce sujet un témoignage positif. Tandis que le rez-de-chaussée du porche était construit, comme l'église tout entière, avec des moellons en calcaire noirâtre de Moltrasio, les débris authentiques de l'étage supérieur, impostes d'arcs encastrés dans la façade et marches des grands escaliers d'accès, sont en pierre d'une autre espèce.

Les quatre colonnes engagées, provenant du porche, qu'on voit au pied de la façade, n'ont point de liaison avec les maçonneries qu'elles couvrent; elles furent appliquées après coup, d'où résulte que le porche tout entier est postérieur à l'église; et, comme d'autre part, un personnage de turbulente mémoire, Simon de Locarno, mort en 1285, y avait son tombeau, l'on est assuré que l'étage inférieur fut construit entre le milieu du douzième siècle et la dernière moitié du treizième. Effectivement, le style des chapiteaux conservés sur la façade se rapporte bien aux environs de l'an 1200.

Quant à l'étage supérieur, il semble, d'après certaines particularités observées sur le monument, qu'on ne l'ait bâti que longtemps plus tard vers la fin du quatorzième siècle.

Les renseignements qui précèdent nous ont guidé pour tracer à traits interrompus, sur les pl. 76 et 78, un essai de restauration du porche. Les fenêtres de l'étage y ont reçu la forme ogivale à cause de la date probable de cette partie de l'édifice.

Appareil. — Les maçonneries, remarquablement homogènes, se composent presque entièrement de moellons d'un faible échantillon, qui, sur les parements, sont posés par assises assez mal nivelées, de 0m,07 à 0m,25 de hauteur. Ce sont des pierres calcaires, à cassure esquilieuse, dont le ton noirâtre devient gris cendré par l'effet du temps: elles proviennent des carrières de Moltrasio. Les grosses colonnes des nefs sont aussi construites dans ce système, ainsi que la majeure partie des colonnettes engagées. Le marbre, le granit et le grès ne paraissent employés qu'à titre de matériaux d'occasion, trouvés sur place ou dans le voisinage parmi les ruines d'édifices antérieurs. Quelques-uns de ces blocs trahissent leur origine plus ancienne par des sculptures ou des inscriptions restées apparentes. On réserva surtout le marbre pour la corniche de l'abside, l'encadrement de la maîtresse porte et celui des fenêtres du chœur. Les grandes pierres qu'on voit au dehors, disséminées dans les parties basses des murailles, sont des dalles de granit posées sur champ en manière de revêtement. Signalons enfin l'emploi de la brique dans les tympans et les cintres des petites arcatures appartenant à la corniche de la grande nef.

Décoration. — La décoration de Saint-Abondio consistait en sculptures, peintures et même, paraît-il, en vitraux de couleur. Ces derniers ont laissé des débris au pied de quelques-unes des fenêtres du chœur, murées sans doute à la fin du seizième siècle. Les verres étaient de faible dimension, bleus et blancs, taillés en forme de triangle. Sans prétendre assigner une date à de pareils vitraux, on peut les tenir pour très-anciens. Ils ont servi de modèle pour les verrières nouvellement placées.

L'intérieur de l'église avec ses murailles et ses principales colonnes parementées en petits moellons, ne pouvait guère se passer, sinon de peintures, au moins d'un enduit. Il existait, en effet, des peintures, dont plusieurs fragments viennent de reparaître au jour. Des imitations de claveaux bordaient les arcs et les ébrasements des fenêtres; une large frise courait sous le plafond, tout en haut de la grande nef. Cette décoration, qui pouvait se compléter par d'autres ornements, est indiquée sur le fragment de coupe longitudinale (pl. 76). Les fresques de l'abside sont du milieu du quinzième siècle[1].

La planche 80 montre les principaux détails de la décoration sculptée, intérieure et extérieure; cette dernière est beaucoup plus simple dans les nefs que au chœur et

[1] Je dois ce dernier renseignement à M. le chanoine Barelli, qui a bien voulu me faire part des recherches qu'il avait faites sur ce sujet.

surtout à l'abside. La comparaison des corniches à petites arcatures fait bien ressortir cette différence, qui d'ailleurs est fréquente, pour ne pas dire habituelle, chez les églises lombardes. La corniche I couronne le mur d'enceinte, le long des bas-côtés. La corniche II, où les cintres et les tympans des arcatures sont en briques, surmonte les murs de la grande nef ; toutes deux sont extrêmement simples, au lieu que la corniche de l'abside (fig. III), sculptée dans le marbre, se fait remarquer par la recherche des formes et le fini de l'exécution. Chaque arcature, encadrée par une double archivolte, est taillée dans un même bloc avec son cintre et ses demi-tympans. Cette disposition ne s'observe guère que chez les ouvrages d'un style avancé, et l'on peut appliquer la même remarque à la tresse qui sépare les deux rangées de dents de scie. Aussi admettrons-nous volontiers que l'ensemble de ce bel ouvrage fût exécuté vers la fin des travaux.

La figure IV représente l'une des fenêtres de l'abside. Le large et riche bandeau de l'archivolte descend le long des montants, jusqu'à leur pied. On y voit une guirlande de vigne avec des oiseaux becquetant les grappes ; ailleurs sont des ornements aux formes géométriques ou des animaux entrelacés avec des feuillages. Ces sculptures, d'un aspect très-décoratif, furent exécutées de la façon la plus élémentaire ; on se contenta presque d'une mise au point. Après avoir tracé le contour des ornements sur la paroi bien dressée du claveau ou du jambage, on refouilla la pierre dans tous les vides du dessin ; puis, sur les saillies méplates laissées telles quelles, sans retaille d'aucune sorte, on grava par de simples traits les détails des objets. Dans cet état, les contours étaient vifs, et la sculpture se voyait bien à distance, sans que les fonds eussent beaucoup de creux. Ce procédé avait aussi l'avantage d'être expéditif ; toutefois il ne le fut point assez, car l'on mit en place quelques pierres dont la sculpture est seulement ébauchée.

L'aspect des fenêtres du second étage, où les jambages seuls sont ornementés sur une partie de leur hauteur, pourrait donner à croire que les sculptures en question proviennent de quelque édifice antérieur, ce qui s'accorderait assez bien avec leur mode d'exécution; mais la décoration très-complète et bien ordonnée en général des fenêtres basses, vient à l'encontre d'une telle supposition. Aussi paraît-il probable que, après avoir eu l'intention d'encadrer de sculptures toutes les baies du chœur, l'on abandonna ce projet pour un motif quelconque, en se bornant à faire usage des pierres déjà préparées.

Les mêmes fenêtres sont décorées, dans toutes les parties où la sculpture fait défaut,

par des alternances de tons résultant de l'association de pierres foncées, marbre noir ou schiste, avec des pierres claires, marbre blanc ou grès. La distribution de ces matériaux est d'ailleurs fort irrégulière. Il semble qu'on ait aussi cherché à produire le même effet avec les simples moellons qui encadrent les fenêtres des nefs (voy.pl. 78). Plus tard, ce système de décoration fut largement pratiqué dans la province de Côme, où l'abondance et la variété des matériaux de construction rendait son usage facile. Les absides de Saint-Fidèle et de Saint-Carpophore, et surtout la jolie église de Sainte-Marie *del Tiglio*, près Gravedona, nous en fourniront d'intéressants exemples; mais Saint-Abondio nous montre ses débuts.

La décoration des chapiteaux est relativement très-simple, surtout chez les grosses colonnes où la forme cubique fut uniformément employée (voy. fig. V); elle y est traitée du reste avec peu de bonheur. Entre un tailloir trop mince et une astragale trop épaisse, le corps du chapiteau, malgré sa forme pesante, paraît maigre, faute de surplomber le fût. La base, au contraire, énorme en hauteur et en surface, offre un développement exagéré. Les fig. VI et VII montrent deux chapiteaux appartenant aux colonnes des bas-côtés. La figure VIII représente le chapiteau d'une des quatre demi-colonnes, faisant partie du porche, qui sont encore appliquées contre le front de l'église. La face antérieure à deux écussons, du type qu'on pourrait appeler *tétracubique*, reproduit une disposition fréquente sur les bords du Rhin, mais très-rare en Lombardie; elle n'existe à notre connaissance que chez les monuments de la période finale du style lombard[1], parmi lesquels doit se ranger, comme nous l'avons vu, l'étage inférieur du porche.

Caractères particuliers de l'architecture. — La nef appartient au type d'église le plus ancien : basilique à colonnes avec toiture en charpente, qui, pendant toute la période lombarde, resta d'un usage fréquent au nord de l'Italie. Habituellement, dans les constructions de ce genre, la colonne reçoit à peu près les proportions qu'on lui donnait à l'époque romaine. Qu'elle provienne de quelque édifice antique ou qu'on l'ait taillée exprès, c'est un support de forme élancée, dont le fût, presque toujours monolithe, s'amincit de la base au sommet. Telles sont, dans l'église même de Saint-Abondio, les

[1] Nous en avons remarqué un autre exemple dans la petite église de Saint-Georges, près d'Almenno, dont Fr. Osten a publié les dessins, sans y comprendre cependant le chapiteau en question. Ce chapiteau, beaucoup plus élégant que celui de Saint-Abondio, surmonte une colonne engagée dans le mur de façade, à l'intérieur de l'église et à droite de la porte d'entrée.

colonnes des deux files latérales. Mais les grosses colonnes des files centrales, très-massives, cylindriques, bâties en petits matériaux, offrent un aspect et une structure tout autres. Il ne faudrait pas les considérer cependant comme des piliers circulaires, pareils à ceux qu'on observe dans quelques monuments bâtis après le milieu du douzième siècle, et qui, maigrement couronnés d'un simple bandeau, appuyés sur une base trop mince, ne sont en définitive qu'une forme tout à fait simplifiée du pilier cantonné de nervures.

A Saint-Abondio, les dimensions des chapiteaux et des bases en font foi, nous avons affaire à de vraies colonnes. Il les fallait hautes à cause de l'élévation de la grande nef, dont le toit surmonte deux étages d'appentis. Il les fallait grosses, en même temps, pour garantir la stabilité des murs qu'elles soutiennent ; d'autant plus que ceux-ci, par le fait qu'il y a cinq nefs, ne sont pas, comme à l'ordinaire, directement liés par les charpentes du comble aux solides murailles de l'enceinte. Faire d'un seul morceau les fûts de pareilles colonnes eût été difficile, dispendieux, et sans doute au-dessus des ressources de l'époque. On adopta le parti très-simple de les bâtir en moellons. Ce fut peut-être une innovation, car il n'existe, à notre connaissance, de colonnes semblables dans aucune des constructions lombardes plus anciennes que Saint-Abondio. En tout cas, l'exemple donné par cette église paraît avoir eu de l'influence sur quelques monuments des alentours, témoins les églises de Saint-Jacques, à Côme, et de Saint-Jean-Baptiste, à Vertemate, où de grosses colonnes, bâties en moellons, séparent aussi la nef des bas-côtés.

Les chapiteaux cubiques et les énormes bases de Saint-Abondio méritent encore, à d'autres égards, de fixer l'attention. Nous trouvons ici le chapiteau cubique dans un monument d'une date certaine. Et nulle part ailleurs, en Lombardie, ce chapiteau n'apparaît, à ce que nous croyons, dans une église dont la construction ou la restauration puisse être sûrement reportée plus haut que le onzième siècle. C'est donc une question, selon nous, encore douteuse, que de savoir s'il est originaire de la Haute Italie, où son rôle fut secondaire, plutôt que des bords du Rhin, où l'architecture romane en a fait si grand usage[1]. Quant aux bases, elles s'éloignent beaucoup par leur énormité des proportions suivies dans les autres églises lombardes ; pour en trouver d'analogues, il faut aller jusqu'aux bords du Rhin, où celles de l'église de Rosheim les surpassent encore en amplitude. Hâtons-nous d'ajouter, pour ne pas donner à ce rap-

[1] M. Vitet semble avoir admis que le chapiteau cubique est originaire de la Haute-Italie. — Vitet. *Études sur l'histoire de l'art*. Paris, 1864, 1er vol. p. 561.

prochement plus de portée qu'il ne mérite, que l'église de Rosheim date seulement du milieu du douzième siècle, et que les bases des colonnes y sont pourvues de griffes colossales, alors que cet ornement fait défaut à Saint-Abondio.

Le développement très-considérable du chœur, développement qui, poussé jusqu'à ce point, ne s'observe guère en Lombardie, même dans les églises conventuelles, semble indiquer une influence étrangère, qui serait ici plutôt bourguignonne qu'allemande.

Les clochers, liés au corps de l'église, donnent lieu à une remarque analogue. M. Boito fait observer très-justement qu'ils sont disposés pour être le mieux possible à la portée des moines, dans la même situation qu'occupaient, à l'église abbatiale de Saint-Germain-des-Prés, à Paris, les deux clochers jumeaux démolis au commencement de ce siècle.

La façade, nous l'avons déjà dit, s'éloigne du type adopté dans les églises lombardes du Milanais. Mais ici, l'intervention d'une influence extérieure ne paraît point nécessaire pour expliquer la dérogation aux pratiques du pays, car l'usage de donner à la façade le contour du profil transversal des nefs fut suivi, à l'époque lombarde, dans plusieurs contrées de l'Italie.

La tribune, portée par une voûte qui couvre, à l'entrée de la nef principale, toute l'étendue de la première travée, offre l'exemple d'une disposition très-usitée, depuis la Renaissance, pour installer les orgues ; mais qui, fort rare à l'époque dont il s'agit, avait certainement pour objet l'établissement d'un autel au-dessus de la maîtresse porte. Des autels pareillement situés se trouvaient dans l'église de Saint-Vincent près Gravedona , et dans le baptistère d'une autre église de Saint-Vincent, qui existe à Galliano, près Cantù, baptistère dont nous donnerons plus loin la desription avec dessins intercalés dans le texte. Ces monuments appartiennent tous deux au diocèse de Côme.

Le porche, construction faite après coup, et dont les deux étages furent bâtis successivement, à long intervalle, est, de toutes les parties de l'église, celle qui annonce le plus clairement l'action d'une influence étrangère. C'est un grand porche clunisien

[1] J'ai trouvé ce renseignement dans la « *Rivista archeologica della provincia di Como* » (fasc. 5, p. 3), où M. le chanoine Barelli, Inspecteur des fouilles et monuments de la province de Côme, publie une suite de notices très-intéressantes sur les anciens monuments de sa province. Cette excellente source d'informations m'a été fort utile. — Je dois aussi remercier ici la Commission archéologique de Côme, qui non-seulement m'a fait l'honneur de m'inscrire parmi ses membres, mais de plus veut bien m'envoyer très-gracieusement un exemplaire de sa revue bi-annuelle.

qui, par la disposition de l'étage supérieur, se rattache, comme le fait observer M. Boito, plus au type de Tournus qu'à celui de Vézelai, la Charité-sur-Loire et Cluny[1]. Et précisément, le type de Tournus, plus ancien que l'autre, se retrouve à l'église abbatiale de Romainmotier, dans la Suisse romande[2]. A Romainmotier, comme à Tournus, comme aussi, du reste, à Cluny, un autel existait à l'étage supérieur du porche, au-dessus de la principale porte de communication entre le vestibule et l'église. Mais, dans les édifices précités, l'autel en question, placé au-devant du mur qui séparait le porche d'avec le vaisseau des nefs, était extérieur à l'église, tandis que, à Saint-Abondio, il se trouvait à l'intérieur, sur la tribune de la première travée.

Une différence essentielle sépare cependant le porche de Saint-Abondio des constructions analogues auxquelles nous venons de le comparer. Ces dernières, enveloppées de murs sur toutes les faces, ne sont ouvertes au dehors que par des portes frontales. Au contraire, le porche de Saint-Abondio, si l'on en juge par le peu qui subsiste, avait son enceinte évidée par une suite d'arcades. Il appartenait donc à la catégorie des porches complétement ouverts, dont les églises françaises de Chatel-Montagne, Paray-le-Monial et Saint-Benoit-sur-Loire montrent diverses formes[3]. La ressemblance était surtout grande avec le porche de Saint-Benoit-sur-Loire[4], à ce point que les rez-de-chaussée des deux monuments présentaient exactement la même disposition. Une seule porte de communication avec l'église ; trois arcades par devant, trois autres sur chaque face latérale, et par suite trois nefs à trois travées, dont les neuf compartiments étaient couverts par des voûtes d'arête ; tels sont les traits communs qui conduisent à rattacher, en définitive, le porche de Saint-Abondio au type dont le vestibule grandiose de Saint-Benoit-sur-Loire offre l'exemple le mieux conservé et peut-être le plus ancien[5].

Il existait sans doute, en Lombardie, des porches du haut moyen-âge plus anciens que celui de Saint-Abondio. Sans parler des vestibules extérieurs de Saint-Ambroise de

[1] Voir pour ces porches : Viollet le Duc. *Dictionnaire raisonné de l'architecture du moyen-âge*, à l'art. Porche.

[2] Blavignac. *Histoire de l'architecture sacrée, du* IVe *au* Xe *siècle, dans les anciens évêchés de Genève, Lausanne et Sion*. Paris, 1853, p. 77 et suiv. En citant cet intéressant et consciencieux ouvrage, je dois dire que, en général, je ne saurais accepter les dates proposées par M. Blavignac pour les monuments de la Suisse romande.

[3] Voir pour ces porches : Viollet le Duc, *Dictionnaire d'architecture*, à l'art. Porche.

[4] Outre Viollet le Duc, consulter, pour le porche de Saint-Benoît-sur-Loire : Gailhabaud, *L'architecture du* Ve *au* XVIIe *siècle*, tome I, et Rocher (l'abbé). *Histoire de l'abbaye royale de Saint-Benoît-sur-Loire*. Orléans, 1865.

[5] Selon M. l'abbé Rocher, le porche de Saint-Benoît-sur-Loire daterait de la première moitié du onzième siècle.

Milan, des cathédrales de Novarre et de Casale[1] et de Saint-Jacques à Côme, qui sont tout autrement disposés, nous avons à citer le porche bien conservé de Saint-Donat à Sesto-Calende et, dans la seule ville de Pavie, les porches détruits de Saint-Jean *in borgo*, de la double cathédrale et de Saint-Pierre *in ciel d'oro*. Les trois derniers, dont on ne connaît ni la profondeur, ni le nombre de travées, ont laissé, sur les façades auxquelles ils s'appliquaient, les mêmes amorces d'arcs et de voûtes que l'on observe à Saint-Abondio. Quant à celui de Sesto-Calende, que nous étudierons plus loin (voy. les dessins sur la pl. 91), il ressemble beaucoup au porche de notre église.

L'un ou l'autre de ces porches aurait-il, plutôt qu'un ouvrage étranger, servi de modèle pour le vestibule extérieur de Saint-Abondio. Cela n'est guère vraisemblable, car le porche de Saint-Donat, à Sesto-Calende, le seul d'entre eux qui soit debout, appartenait à un couvent de Bénédictins, et la même observation s'applique au porche de Saint-Pierre *in ciel d'oro*, qui a laissé des traces analogues à celles du porche de Saint-Abondio. Ainsi, en Italie comme en France, les églises monacales se font particulièrement remarquer par la présence de porches spacieux en avant de leurs façades; d'où résulte que l'initiative de ces constructions doit sans doute revenir aux Bénédictins, et spécialement aux moines de Cluny, qui tenaient alors la tête de l'ordre et exerçaient au loin, le fait est positif pour le nord de l'Italie, leur action puissante et féconde. Le porche de Saint-Abondio peut donc être considéré comme un témoignage de l'influence architecturale exercée, à partir du onzième siècle, par les Bénédictins de la Bourgogne.

Nous venons de signaler un assez grand nombre de particularités, plus ou moins importantes et décisives, dont l'une ou l'autre, prise isolément, pourrait n'avoir qu'une portée contestable, mais dont l'ensemble annonce clairement, dans l'église de Saint-Abondio, l'intervention d'influences étrangères. Ces influences furent surtout monacales et bourguignonnes. Les autres églises de Côme donneront lieu presque toutes à des remarques analogues, remarques très-intéressantes pour l'histoire de l'Architecture lombarde, et qui pourront peut-être apporter quelques éclaircissements sur le rôle probable de ces *magistri comacini*, expressément désignés dans les lois longobardes et, de nos jours, parfois considérés comme rénovateurs de l'art au nord de l'Italie.

[1] Consulter, pour les porches de ces deux cathédrales : Fr. Osten. *Die Bauwerke in der Lombardei von dem 7me bis zum 14me Jahrhundert*. Darmstadt. Le porche de la cathédrale de Novarre a été publié aussi par M. le comte Mella, qui a rendu d'éminents services aux artistes et archéologues en conservant les dessins d'édifices maintenant détruits et faisant connaître ceux de nombreux monuments, peu ou mal connus, situés dans le Piémont et la Lombardie.

SAINT-CARPOPHORE PRÈS COME

Entre Côme et Camerlata, sur le flanc du coteau couronné par le château fort de Baradello, s'élève l'église de Saint-Carpophore. Elle porte le nom d'un martyr qui, d'après la légende, serait un soldat de la légion thébaine, mis à mort près de Côme, avec plusieurs compagnons, par ordre de l'empereur Maximien. Beaucoup de débris antiques, payens et chrétiens, ont été, à diverses époques, trouvés dans cette église ou dans son voisinage. Ce sont des sarcophages, des autels, des inscriptions votives ou funéraires, dont plusieurs offrent un vif intérêt, notamment une inscription chrétienne en langue grecque découverte par M. l'abbé Balestra, au mois de mai 1864, sur la pierre qui servait de clef à l'un des grands arcs de l'église. Elle est de 401, ce qui confirme le fait, connu par simple tradition, que saint Félix vint à Côme vers 380 et fixa sa demeure à Saint-Carpophore[1]. L'église qu'il y construisit, la plus ancienne de la cité, servit quelque temps de cathédrale, jusqu'à l'époque où l'un des proches successeurs du premier évêque de Côme transporta le siége épiscopal dans la basilique des saints Pierre et Paul, dédiée plus tard à saint Abondio, et rebâtie au onzième siècle. Il est presque inutile de dire que l'église actuelle n'a rien de commun avec la basilique fondée par saint Félix, ni, à plus forte raison, avec le temple de Mercure qui exista peut-être au même endroit, à ce que permet de supposer la découverte de plusieurs inscriptions votives. Mais, avant d'examiner de près la question de date, décrivons d'abord l'édifice.

Celui-ci (voy. pl. 81) se compose de trois nefs, séparées les unes des autres par des piliers et terminées chacune par une abside. Les petites absides, logées dans l'épaisseur du mur, ne font point de saillie au dehors, suivant un usage dont l'architecture locale offre plusieurs exemples. Celle de droite est contenue dans le soubassement du

[1] *Rivista archeologica della provincia di Como.* Déc. 1873. Balestra. *Lapidi antiche scoperte nella basilica di S. Carpoforo e nei dintorni.*

clocher. La grande abside et le compartiment carré qui la précède forment le chœur ou tribune, dont le pavé s'élève de $2^{m},45$ au-dessus du sol actuel de l'église. On franchit cette dénivellation au moyen de deux escaliers, entre lesquels, dans l'axe du monument, descendent les gradins qui conduisent à la crypte. Cette disposition est rare, le parti inverse ayant été généralement adopté. Elle est d'ailleurs fort décorative et bien combinée pour donner de l'importance à la crypte, résultat qu'ici l'on paraît s'être proposé d'obtenir, à cause sans doute de la présence dans l'église souterraine des reliques vénérées de saint Félix. L'importance de la crypte est encore attestée par sa hauteur plus que ordinaire et par la recherche décorative dont témoignent les trois niches ménagées dans le mur tournant du chevet. Un escalier à vis, logé dans le contre-fort de gauche, à la naissance de la grande abside, fait communiquer directement la crypte avec le bas-côté, puis monte à la tribune et s'élève enfin jusqu'aux combles de l'édifice.

Telles sont les principales dispositions que laisse paraître aujourd'hui le monument défiguré et mutilé. Pour en bien connaître les formes anciennes, il faut entreprendre une visite minutieuse, grimper sous les combles et sur les toits, se faire conduire dans le local, maintenant isolé de l'église par un mur, qui s'étend depuis le front occidental jusqu'aux deux premiers piliers cantonnés de pilastres ; et, dans ce local converti en pressoir, monter sur les voûtes modernes qui subdivisent en deux étages le tronçon de grande nef retranché de l'église. A condition de prendre cette peine et surtout d'avoir pour guide M. l'abbé Balestra, l'habile restaurateur de Saint-Abondio, l'on parviendra à se rendre un compte exact de l'ancien état du monument. Quelques fouilles pratiquées en 1864 par M. Balestra, lors de la réfection du pavé, ont été d'un grand secours pour distinguer l'une de l'autre les constructions successives dont se compose l'église.

Ces constructions, qui se classent par rang d'ancienneté dans l'ordre suivant : les nefs, le clocher, le chœur avec la crypte et la chapelle de gauche[1], sont désignées par des teintes d'une intensité décroissante sur le plan de la planche 81. Nous nous sommes conformés, pour la distribution des teintes, aux indications du plan publié par M. le chanoine Barelli, dans son excellente notice sur l'église de Saint-Carpophore[2].

[1] *Rivista archeologica* etc. Déc. 1873. Balestra. *Lapidi antiche*, etc., p. 6.

[2] *Rivista archeologica* etc. Août 1872. Barelli. *Il S. Carpoforo*. Cette notice, accompagnée de plusieurs planches de dessins, complète, en les précisant et modifiant sur quelques points, les renseignements publiés en 1858 par le même auteur dans la brochure intitulée : *Notizie storiche su le chiese di Como*. Elle contient de plus un intéressant

Les autres dessins de la planche 81 représentent le plan de la crypte et les coupes restituées, longitudinale et transversale, du monument. On a fait disparaître le mur, qui raccourcit l'église, et les voûtes modernes construites sur les parties conservées des nefs ; et l'on a rétabli, dans sa hauteur primitive, le croisillon méridional, maintenant rasé à partir de la toiture du bas-côté. Il a suffi, pour ce dernier objet, de reproduire la disposition du croisillon septentrional.

Nefs. — Les croisillons, au lieu d'appartenir, comme d'habitude, à la dernière travée des nefs, à celle qui précède immédiatement le chœur, sont plus rapprochés de la façade que du chevet, disposition singulière qu'on est tenté d'expliquer ici par des nécessités locales. L'église, en effet, creusée dans le roc, du côté de l'ouest, à cause de la pente du terrain, s'adosse à la montagne sur plus de 5 mètres de hauteur. On ne pouvait donc y entrer que par les longs côtés, et le front méridional du transsept, faisant office sans doute de façade principale, dut recevoir à son pied la maîtresse-porte. Or il est, sinon probable, du moins possible que la situation de cette porte, et par suite celle du transsept, aient été strictement commandées par la disposition des abords. En tout cas, il était convenable que la grande porte fût assez éloignée du chœur pour que la célébration des offices ne fût pas troublée par les mouvements d'entrée et de sortie.

Le transsept est limité, comme la grande nef, par deux files d'arcs appuyés sur des supports rectangulaires. La largeur des deux vaisseaux est sensiblement la même, si bien que les files transversales et longitudinales se coupent mutuellement suivant les côtés d'un carré. Les quatre grands arcs qui limitent cette croisée sont plus larges et plus hauts que les autres ; et les piliers auxquels ils s'appuient sont cantonnés de pilastres, à cause des retombées qu'ils reçoivent suivant deux directions rectangulaires. Les autres soutiens isolés, au nombre de quatre, n'ayant à porter que des arcs longitudinaux, sont d'une forme plus simple. Par suite de la longueur très-inégale des tronçons de nefs séparés par le transsept, les arcs voisins du chevet surpassent de beaucoup en largeur ceux qui existent dans la partie antérieure de l'édifice.

Les nefs devaient être complétement couvertes en charpente, même sur la croisée, où rien ne permet de supposer qu'il y ait eu jadis un tambour apparent au dehors, ce

rapport de M. l'ingénieur Tatti, chargé d'apprécier, au point de vue technique, la solidité de l'édifice et d'indiquer les mesures à prendre pour en assurer la conservation. Jusqu'ici l'on n'a rien fait, quoiqu'il y ait urgence à démolir les voûtes modernes qui surchargent des appuis trop faibles pour les porter.

tambour fût-il simplement rectangulaire. Les charpentes figurées sur les coupes sont celles qui existent à présent, soit dans la nef principale, au-dessus des voûtes modernes, soit dans la portion des bas-côtés retranchée de l'église.

Les fenêtres qui éclairaient la grande nef au-dessus des collatéraux subsistent encore, bouchées en partie. On en compte trois de chaque côté, entre le chœur et le transsept, et deux seulement sur les parois plus courtes comprises entre le transsept et la façade. La moitié droite du plan exprime la disposition de ces fenêtres, en même temps qu'elle montre la section cruciforme des nefs au-dessus des collatéraux. Sur la façade s'ouvrent trois fenêtres, deux grandes et une petite, cette dernière placée tout en haut, sous la pointe du pignon. La disposition de ces trois baies est pareille à celle des ouvertures qui, sur la façade de Saint-Abondio, occupent le sommet du compartiment central. Les murailles d'enceinte, refaites en grande partie, ne laissent paraître aucun vestige de leurs anciennes fenêtres, que nous avons rétablies en prenant pour exemple celles de l'étage supérieur. A la porte actuelle nous avons substitué celle qui devait exister autrefois.

La décoration se réduit à fort peu de chose : moulures d'impostes et corniche de couronnement à petites arcatures. La coupe transversale montre la disposition de la corniche, où chaque arcature est taillée dans une seule pierre. Les moulures d'impostes, si l'on en juge par celles qui restent apparentes, représentées ci-contre, sont coupées droit par côtés.

Il paraît bien difficile de se faire une opinion quelque peu précise sur la date d'une construction aussi pauvre de formes, aussi dénuée d'ornements que les nefs de Saint-Carpophore. On la tient, en général, pour fort ancienne. M. Clericetti estime qu'elle remonte au moins au huitième siècle[1]. Tel est aussi l'avis de M. Barelli[2]. Mais, par contre, M. Boito la juge contemporaine de Saint-Abondio ou de peu d'années antérieure à cette église[3]. Cette dernière opinion nous paraît la mieux fondée. Dans les deux édifices, la façade, profilée de même, suit le contour de la section transversale ; la structure des maçonneries est identique, et le double ébrasement des fenêtres se

[1] Clericetti. *Ricerche sull' architettura religiosa in Lombardia*. Milan, 1862, et *Ricerche sull' architettura lombarda*. Milan, 1869. Pour expliquer la forme singulière de l'église, M. Clericetti fait une hypothèse que l'exploration des maçonneries a plus tard infirmée.

[2] Barelli. *Notizie storiche su le chiese di Como*. Côme, 1858, et *Rivista archeologica della provincia di Como*. Août 1872 et décembre 1875.

[3] Boito. *La chiesa di Sant' Abondio*. Milan, 1868, p. 7.

profile pareillement en biseau, forme qui paraît incompatible avec une date aussi reculée que le huitième siècle. Nous laisserons de côté la corniche à petites arcatures, parce qu'elle pourrait être une adjonction postérieure. Quant au profil des impostes, il offre beaucoup d'analogie avec divers profils de Saint-Fidèle. Enfin, la forme rectangulaire des piliers ne fournit d'arguments ni dans un sens ni dans l'autre, car le piédroit fut en usage de tout temps pour les édifices très-simplement disposés. C'est ainsi, par exemple, qu'on le trouve employé, près d'Almenno, dans deux petites églises voisines l'une de l'autre, la Madonna-del-Castello et Saint-Georges, dont la première, très-grossièrement bâtie, remonte au moins au dixième siècle (voy. plus haut, p. 63 et 64), tandis que la seconde, construite avec grand soin, pourvue d'une élégante abside[1], appartient certainement à la période finale du style lombard.

En définitive, nous assignerions volontiers pour date aux nefs de Saint-Carpophore le commencement du onzième siècle. On pourrait même admettre comme chose probable qu'une consécration, célébrée, paraît-il, en 1040[2], se rapporte à l'édifice dont faisaient partie les nefs en question.

Clocher. — Le clocher, planté de travers, fut bâti séparément. Ce campanile, très-élevé par rapport à l'église — il est presque deux fois aussi haut — offre beaucoup d'analogie avec les clochers de Saint-Abondio. On y voit sur chaque face, comme dans ceux-ci, une fenêtre triforée sous la corniche de couronnement. S'il y avait à marquer entre ces ouvrages, qui paraissent contemporains, quelque différence de date, peut-être conviendrait-il d'accorder la priorité aux tours de Saint-Abondio, où l'on n'observe point, sur la plus grande partie de la hauteur, ces bandes à petites arcatures qui subdivisent en étages, de la base au sommet, le clocher de Saint-Carpophore. En somme, ce clocher, bâti postérieurement aux nefs, peut être tenu pour une construction de la seconde moitié du onzième siècle. Le rez-de-chaussée, ouvert sur l'église et séparé par une voûte du restant de la tour, prolonge le collatéral droit jusqu'à la face orientale du campanile.

Chœur et crypte. — Les constructions du chevet, dirigées quelque peu obliquement

[1] Osten. *Die Bauwerke in der Lombardei*. pl. 47 et 48.

[2] Dans une note manuscrite de l'évêque Ninguarda, où se trouvent consignés des renseignements pris à des sources très-anciennes, il est dit que l'église de Saint-Carpophore fut consacrée par l'évêque Litigerius le 28 juin 1040. Encore aujourd'hui, l'anniversaire de la consécration se célèbre à cette date. Je tiens ces renseignements de M. le chanoine Barelli.

par rapport au vaisseau antérieur, sont voûtées dans toutes leurs parties; elles contrastent par la beauté de l'exécution et la recherche des formes avec l'architecture des nefs, si simple dans la disposition, si pauvre dans les ornements. Déjà nous avons signalé les particularités les plus intéressantes de leur structure interne : la position centrale de l'escalier descendant à la crypte, la hauteur de cette chapelle souterraine, les niches qui décorent son hémicycle, et l'escalier à vis, établi du côté gauche, vers la naissance de l'abside principale. Cet escalier, très-commode pour le service, met en communication directe la crypte, la tribune et les combles avec l'extrémité du collatéral gauche[1], où sans doute une porte s'ouvrait sur le monastère. Il est exactement disposé comme les deux escaliers qui accompagnent l'abside principale de Saint-Fidèle, et, comme pour ceux-ci, la cage qui le renferme apparaît au dehors, au dessus du bas-côté. L'abside de la crypte, aux parois évidées par des niches, offre une frappante analogie avec les absides de Saint-Fidèle et Sainte-Marie *del tiglio*, près Gravedona.

Il y a peu de chose à dire de l'ornementation sculptée existant à l'intérieur. En dehors de la crypte, elle se réduit à quelques moulures, où le quart de rond, fréquemment employé, vers la fin du douzième siècle, dans les abaques et les bandeaux, tient une place importante. Dans la crypte, les chapiteaux des supports engagés paraissent avoir été mutilés par une retaille : ceux des colonnettes sont décorés de feuillages assez grossiers en général.

C'est à l'extérieur, sur les parements de l'abside, que l'on s'est mis en frais de décoration[2]. Sur un soubassement polygonal, demi-prisme à seize pans d'une médiocre régularité, dont la hauteur correspond à celle de la crypte, s'élève une construction circulaire, où de fines colonnettes engagées, prenant leur départ aux angles du polygone, montent jusqu'à la corniche. Outre les trois fenêtres hautes de l'abside, et trois autres fenêtres percées dans le soubassement pour éclairer la crypte, on observe, dans les intervalles des baies de chaque étage et vers leur sommet, de petites ouvertures rondes, analogues à celles qui traversent, à Saint-Fidèle, le mur polygonal de l'abside : elles sont maintenant bouchées et masquées par l'enduit à l'intérieur de l'église, et nous avons dû, pour ce motif, les omettre sur nos coupes. Cependant l'une d'elles

[1] Sur les plans de la pl. 81, l'escalier à vis est représenté d'une manière conventionnelle, de manière à montrer : sur le plan de l'église, la communication du collatéral gauche avec la tribune, et : sur le plan de la crypte, la communication du même collatéral avec la crypte. Ce dernier plan donne aussi la coupe d'une armoire assez profonde, pratiquée dans le mur à l'origine de l'escalier, entre la première marche et l'entrée dans la crypte.

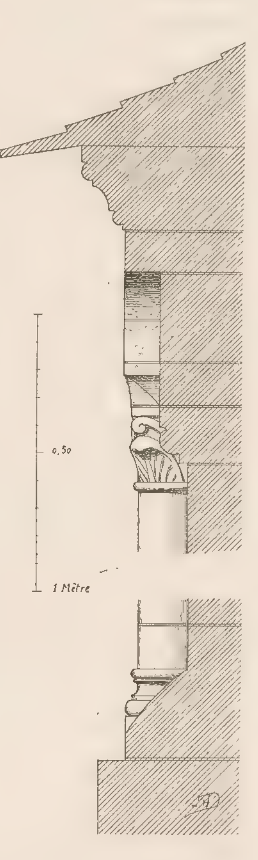
[2] La vue de l'abside, donnée sur la page suivante, a été faite d'après une photographie que je dois à l'obligeance de M. le chanoine Barelli.

est visible dans la crypte; elle y débouche au-dessus d'un support engagé, dans la re-



tombée d'une voûte, position bizarre, mais presque obligée, si l'on tenait absolument à

ces ouvertures supplémentaires, attendu que tout l'intervalle de deux retombées consécutives est occupé par une niche percée d'une fenêtre en son milieu. Reste à savoir de quel usage pouvaient être de semblables conduits, évidemment trop étroits et trop profonds pour servir utilement à donner du jour. L'intention des constructeurs n'apparaît pas clairement. Peut-être leur prêterions-nous une délicatesse excessive pour l'époque, en supposant qu'ils voulurent assurer le renouvellement de l'air intérieur au moyen de ces petites ouvertures, fonctionnant comme bouches de ventilation, alors que les principales fenêtres étaient closes par des verrières. Au surplus, ne dédaignons pas trop nos devanciers, et si l'explication paraît bonne, ne la rejetons pas sous le seul prétexte qu'ils étaient trop grossiers pour prendre de telles précautions.



La corniche et le socle, ci-contre représentés en coupe, offrent quelques dispositions originales, particulières au monument que nous étudions. La base attique des colonnettes est prise, avec les parties attenantes du socle, dans un même bloc de pierre, et les moulures toriques viennent s'arrêter au chanfrein bombé de ce socle. Dans la corniche, on a su éviter un défaut ordinaire des couronnements lombards à petites arcatures, défaut qui tient à ce que les chapiteaux des colonnettes, plus saillants que les consoles, viennent trop en avant par rapport aux arcatures. L'architecte a fort bien remédié à cet inconvénient : au lieu d'aplatir ou d'amincir les colonnettes, ou d'accroître la saillie des consoles, tous remèdes pires que le mal à corriger, il a placé les consoles en encorbellement sur un bandeau qui enveloppe l'abside à la hauteur et dans les intervalles des chapiteaux. Cette disposition présente aussi l'avantage de marquer nettement, par des lignes horizontales, le pied de la corniche, et d'accroître sans exagération l'importance du couronnement.

L'étage principal de l'abside est construit avec des pierres de deux couleurs. Des assises minces, blanches ou grises, alternent avec des assises brunes, en général assez

hautes, et ces rayures se poursuivent sur les murailles contiguës à l'abside. La corniche est aussi composée de matériaux clairs ou foncés qui en font bien ressortir le dessin. Déjà nous avons rencontré ce système de décoration à l'abside de Saint-Abondio, où il apparaît sous une forme rudimentaire. Nous le trouverons employé chez d'autres monuments de la province de Côme, dont l'exemple atteste qu'il s'est développé et perfectionné du onzième siècle au treizième.

En comparant à ces édifices le chevet de Saint-Carpophore, l'on reconnaît sans peine que celui-ci appartient à la période finale du style lombard. La structure des parements extérieurs, seuls visibles, et leur décoration polychrôme ; la forme recherchée de la corniche ; le profil de la cymaise, ne laissent aucun doute à ce sujet. Toutes les indications données par le monument sont unanimes pour annoncer la seconde moitié du douzième siècle.

En définitive, les nefs remonteraient au commencement du onzième siècle ; le clocher daterait de la fin du même siècle, et le chevet serait un ouvrage de la seconde moitié du douzième.

SAINT-JEAN-BAPTISTE A VERTEMATE

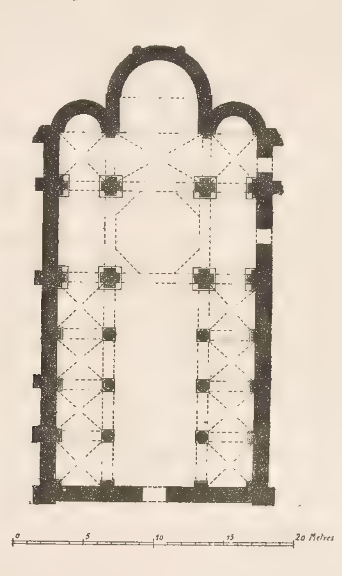
Le plan reproduit sur la page suivante, et tous les renseignements que nous donnons sur l'église de Saint-Jean-Baptiste à Vertemate, viennent de M. le chanoine Barelli, qui raconte en ces termes, d'après l'annaliste Tatti, l'histoire de l'église[1].

« L'église de Saint-Jean-Baptiste, avec le couvent de Cisterciens qui lui était uni, fut bâtie en 1084 par un moine milanais, nommé Gérard, qui revenait de Cluny. Elle s'élevait sur un promontoire, où existaient les ruines d'un ancien château, et qui se trouvait environné de bois et de marais, plus tard transformés par les moines en champs fertiles. Cette église fut consacrée en 1107 par Odon, évêque d'Imola, à la demande de l'évêque de Côme, Guido. Le cloître dura peu, ayant été brûlé en 1288 par les Comasques, commandés par Loterio Rusca, capitaine du peuple, parce que, dans les précédentes guerres, les moines s'étaient mis du côté des Milanais ; mais la basilique resta sauve et continua d'être officiée. »

Ce monument tire un grand intérêt de ce qu'il est daté avec certitude, d'autant plus qu'on y trouve associées diverses dispositions, appartenant soit aux églises comasques, soit à celles de Milan ou de Pavie. Comme à Saint-Fidèle, tout l'édifice est voûté, sauf la grande nef, qui est couverte en charpente. Comme dans cette église aussi, une travée se trouve interposée entre le transsept et les absides. A l'église de Saint-Abondio fut emprunté le système de support des murs élevés de la maîtresse nef. Ce sont de grosses colonnes cylindriques, bâties par assises de petits moellons et surmontées de chapiteaux cubiques. En même temps, la forme générale de l'enceinte ; la disposition du chevet avec ses petites absides au contour extérieur semi-circulaire ; celle du transsept, où la coupole centrale est accompagnée de deux berceaux ; enfin les

[1] *Rivista archeologica della provincia di Como.* Fasc. 9, juillet 1876. Barelli. *Notizie archeologiche*, etc., p. 22 et suiv. — L'église de Saint-Jean-Baptiste est située dans la commune de Vertemate, à cinq kilomètres environ au sud de Côme, près de la station de Cucciago.

voûtes d'arête sur plan carré des bas-côtés, séparées les unes des autres par des arcs doubleaux, reproduisent divers traits essentiels du type ordinaire des églises lombardes voûtées, type dont les églises pavésanes de Saint-Jean *in borgo*, Saint-Pierre *in ciel d'oro* et Saint-Théodore peuvent être citées comme exemples. Remarquons aussi la forme simple et rationnelle des piliers de la coupole : des supports pareils existent à l'église comasque de Saint-Jacques.



Nous ne saurions étendre davantage cette étude, faute d'avoir nous-même visité le monument. Observons, pour finir, que le fait d'avoir été fondé par un moine revenant de Cluny paraît être demeuré sans influence sur la disposition et les formes architecturales. Sans doute le moine Gérard, bornant son rôle à subvenir aux dépenses, fit construire l'église par un architecte du pays, auquel fut laissée toute liberté.

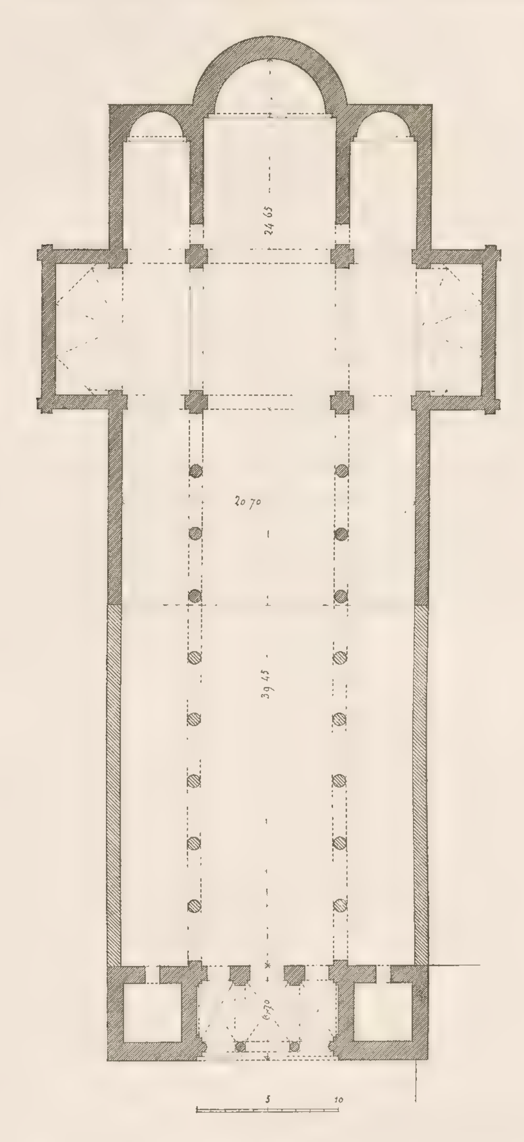
SAINT-JACQUES A COME

L'église de Saint-Jacques, située près de la Cathédrale, est la plus grande église lombarde de Côme, sa longueur dans œuvre atteignant 64^{m},10, le porche non compris, au lieu que Saint-Abondio et Saint-Fidèle mesurent seulement 49^{m},90 et 43^{m},40. Nous donnons à la page suivante le plan de Saint-Jacques. La teinte claire y représente des travées démolies, complétement rasées, qui étaient au nombre de six si on leur attribue même amplitude qu'aux travées encore debout. Une façade neuve ferme l'église raccourcie. Le porche échappa aux démolisseurs, sans doute parce que l'ancien hôtel de ville s'y trouve adossé en partie; mais il est aujourd'hui si mutilé, si souillé, qu'on a peine à reconnaître, dans cette masure, le vestibule d'une grande église.

Non-seulement nous avons représenté l'ancienne disposition de l'édifice, prise dans son ensemble, mais nous avons encore rétabli, autant que possible, dans leur forme primitive, ses diverses parties, en supprimant des adjonctions faites sans doute vers la fin du seizième siècle. C'est ainsi que nous avons débarrassé les colonnes des maçonneries supplémentaires qui les transforment en piliers cantonnés de pilastres. Cette restauration n'offrait aucune incertitude[1]. On peut aussi rétablir sûrement la partie centrale du porche; mais il n'en est pas de même pour les collatéraux. Là s'élevaient deux tours, dont les bases au lieu d'être fermées sur trois faces, comme l'indique notre plan, pourraient bien avoir été ouvertes sur plus d'un côté. Il serait possible

[1] La forme circulaire des anciens appuis n'était guère douteuse. Elle est certaine à présent, grâce à la fouille pratiquée en mars 1877 par M. le chanoine Barelli. Les anciennes colonnes ont un mètre environ de diamètre et sont bâties, comme celles de Saint-Abondio et Saint-Jean de Vertemate, par assises minces de moellons calcaires. Comme à Saint-Abondio les bases sont énormes : celle qu'on a mise à découvert (première colonne à gauche dans l'église actuelle) mesure 0^{m},86 de hauteur, non compris le socle, et 0^{m},36 de saillie. Elle est construite en moellons avec un profil attique très-grossier : entre la plinthe et le tore inférieur se trouve interposée une assise de briques ; il n'y a point de griffes. Le dessus de la plinthe est enfoncé de 1^{m},60 au-dessous du pavé actuel. Ces derniers renseignements m'ont été transmis au moyen d'un croquis coté, que je dois à l'inépuisable obligeance de M. le chanoine Barelli.

aussi que le prolongement des nefs entre le transsept et les absides eût été subdivisé



par des arcades et non par des murs. L'exploration des maçonneries permettrait probablement de résoudre ces questions douteuses.

Pour en finir avec les altérations subies par l'édifice, signalons ce fait très-facile à constater, que toutes les voûtes sont modernes à l'exception des culs de four des absides et des voûtes qui abritent les croisillons. Des toitures en charpente couvraient donc presque toute l'église et notamment la croisée, où s'élève à présent une coupole octogonale appuyée sur des trompes. Ces dernières sont modernes, mais il n'est pas douteux qu'un tambour saillant au-dehors ait surmonté la croisée dès le principe; et l'on a même sujet de croire, d'après la position d'une rangée d'ouvertures circulaires anciennes, que ce tambour était carré sur toute sa hauteur, contrairement à l'usage habituel qui était de passer du carré à l'octogone à partir du faîte de la grande nef.

Le plan de l'édifice est simple, régulier, bien ordonné et bien lié dans toutes ses parties. Les mêmes qualités apparaissent dans la structure du monument. A chaque travée correspondent quatre fenêtres percées dans les murs qui la limitent et la subdivisent, fenêtres assez spacieuses et analogues, quant aux proportions, à celles du chœur de Saint-Abondio. Les toitures de la grande nef et des bas-côtés se poursuivent au-delà du transsept avec le même niveau: celle de la grande nef, retournée d'équerre, couvre les deux bras du transsept, depuis le tambour central jusqu'aux croisillons abrités par des voûtes. Vu d'en haut, le comble supérieur forme une croix, renfermée dans la croix plus large que dessine l'enceinte du monument.

Les voûtes des croisillons et de l'abside occupent un niveau intermédiaire entre les appentis collatéraux et la toiture de la nef principale. Chacune des premières offre exactement la disposition d'une demi-coupole octogonale appuyée sur deux trompes dans les coins du rectangle de base : cet agencement présente, par rapport à l'emploi du berceau, l'avantage de répartir la poussée sur toute l'enceinte. C'est, à notre connaissance, le seul exemple d'une demi-coupole octogonale lombarde servant à couvrir une moitié de carré.

De l'abside principale il n'y a rien à dire, si ce n'est que son épaisse muraille contient au-dehors, sous un couronnement d'arcatures fermées, une galerie profonde, composée d'arcatures sur colonnettes plus vastes que celles qu'on voit en général dans les églises lombardes. La hauteur sous clef y est de $3^{m},80$, au lieu que, à Saint-Fidèle, la galerie de l'abside, déjà fort spacieuse, n'a que $3^{m},00$ d'élévation totale.

Signalons l'agencement des petites absides, qui, logées dans l'épaisseur du mur n'apparaissent point au dehors. La même disposition existe à Saint-Abondio, Saint-Carpophore, Saint-Fidèle et Sainte-Marie *del Tiglio* près Gravedona. C'est un trait particulier aux principaux monuments lombards de la province de Côme.

La partie la plus remarquable de l'édifice est certainement le porche. Dans le compartiment du milieu, trois arcades, ouvertes vis-à-vis les portes de l'église et appuyées sur des colonnes, sont enveloppées par un grand arc, à double archivolte, de même largeur que la nef principale. De part et d'autre sont assis deux clochers; et peu importe, au point de vue de la conception architecturale, que l'un d'eux peut-être, comme à Saint-Abondio, n'ait pas été monté plus haut que la façade. Tels sont les seuls renseignements que fournisse, sur la disposition primitive du porche, l'état actuel de l'édifice. Aussi, jusqu'à meilleure information, plusieurs points essentiels restent-ils indéterminés, entre autres la terminaison centrale de la façade et l'agencement des baies qui éclairaient, par-dessus le grand arc de l'entrée, la tribune superposée au vestibule. Toutefois, malgré de si graves lacunes, ce qui subsiste des parties antérieures du monument offre encore un vif intérêt.

Dans l'église de Saint-Abondio, les clochers sont liés à l'édifice, mais le porche fut après coup bâti contre la façade. A Saint-Jacques, fait unique chez les monuments lombards, porche et clochers tiennent ensemble et sont incorporés avec l'église. Il faut aller dans les pays d'outre-mont, comme disent les Italiens, pour trouver des exemples d'une pareille disposition, remontant à l'époque romano-bysantine. Ces exemples s'y présentent en assez grand nombre; mais, sans nous arrêter aux spacieux vestibules des grandes églises clunisiennes, où la maitresse porte s'ouvre en général entre les bases de deux clochers, contentons-nous de citer deux monuments, qui offrent, avec celui que nous étudions, des analogies particulières. La cathédrale d'Autun est précédée d'un porche à trois nefs, fermé par côtés, dont les collatéraux sont surmontés de tours par devant, tandis que l'avenue centrale s'ouvre par un grand arc plein cintre, qui embrasse toute sa largeur[1]. Le charmant porche de l'église de Marmoutier, en Alsace[2], est dépourvu de ce vaste berceau, seulement indiqué à Saint-Jacques, qui donne un aspect si grandiose à l'entrée de la cathédrale d'Autun; mais il possède dans sa partie centrale, également comprise entre deux clochers, les trois arcades séparées par des colonnes qui existent à Saint-Jacques.

Les rapprochements que nous venons de faire ne s'appliquent qu'aux formes considérées en elles-mêmes, et nous n'avons pas la prétention d'y rattacher l'idée d'une filiation quelconque entre les églises de Côme, Autun et Marmoutier: cependant il

[1] On peut voir le dessin de ce porche dans le *Dictionnaire d'Architecture* de M. Viollet le Duc, à l'art. « Porche. »

[2] Les dessins du porche de Marmoutier, dûs à M. Bœswilwald, qui a si bien restauré l'édifice, sont donnés très-complétement dans le 2e volume des « *Monuments anciens et modernes* » de M. Gailhabaud.

faut convenir que la disposition suivie au porche de Saint-Jacques, disposition étrangère aux usages de l'architecture lombarde, paraît empruntée, dans son principe, aux monuments de France ou d'Allemagne. On pourrait, il est vrai, trouver son origine à Saint-Vital de Ravenne, dont le porche, compris entre deux tours circulaires, devait s'ouvrir au dehors par des arcades; mais ce premier exemple, ce type primitif du porche accompagné de tours, n'ayant pas fait école en Lombardie, il est peu vraisemblable que l'architecte de Saint-Jacques s'en soit inspiré au douzième siècle; d'autant plus que son œuvre n'offre, du reste, aucune analogie avec Saint-Vital; que le porche même, vu la forme carrée des tours, se rapproche beaucoup plus de certains vestibules occidentaux que du narthex de Saint-Vital; et enfin que la ville de Côme, en raison de sa position géographique, devait avoir, pendant qu'on bâtissait Saint-Jacques, plus de relations avec la Bourgogne et les pays rhénans qu'avec la ville de Ravenne.

Nous venons de dire en passant que l'église de Saint-Jacques date du douzième siècle. Cette date n'est attestée ou seulement indiquée, à notre connaissance, par aucun document historique. On ne sait qu'une chose, c'est que l'édifice est antérieur à l'Hôtel de ville, fondé au commencement du treizième siècle. Non-seulement l'histoire ne dit rien, mais encore le monument lui-même est en partie muet, car il ne laisse paraître, dans l'état actuel, ni sculpture, ni décoration d'aucune sorte qui puisse renseigner sur l'époque de sa construction. Il faut donc se guider uniquement d'après la structure.

Les nefs sont établies comme celles de Saint-Abondio, à cela près qu'il n'y a en a que trois au lieu de cinq. Quant au chevet, il offre avec celui de Saint-Fidèle (voy. pl. 82) plusieurs points de ressemblance. Dans les deux églises, en effet, les trois nefs se continuent au delà du transsept, les petites absides sont logées dans l'épaisseur d'un mur droit placé à la naissance de l'abside principale, et les croisillons sont voûtés en demi-coupole octogonale. Que l'on vienne, dans l'église de Saint-Jacques, à substituer au contour rectangulaire des croisillons une enceinte terminée en demi-octogone et évidée par des arcades, que l'on y retourne et prolonge les collatéraux autour des croisillons ainsi modifiés, et l'on aura reproduit exactement la disposition du chevet de Saint-Fidèle. Malgré l'absence, à Saint-Jacques, de ces galeries tournantes qui donnent à l'église de Saint-Fidèle une physionomie si originale, on est cependant frappé du grand air de famille que présentent les deux édifices.

Aussi pensons-nous qu'on peut les tenir pour à peu près contemporains sans courir le risque de se tromper beaucoup. Afin d'aller plus vite dans la construction d'une si

vaste église, on aura choisi pour les nefs la structure simple et expéditive dont Saint-Abondio montrait l'exemple. La préoccupation de bâtir rapidement et à peu de frais semble, d'ailleurs, avoir été grande chez les constructeurs de Saint-Jacques : en établissant presque partout des couvertures en charpente, ils ont pu élever des murs plus minces, dépourvus de piliers engagés et de contreforts. Au lieu de pierre de taille, ils n'ont mis en parement, si l'on en juge par les parties anciennes laissées à découvert, que des moellons grossièrement équarris.

La recherche d'une exécution rapide et économique n'a cependant pas nui à la solidité : murailles et piliers sont assez épais pour garantir une longue durée, et la maçonnerie, quoique grossière, est bien faite. En même temps, la construction présente une remarquable régularité : on n'y trouve point ces défauts d'alignement, ces erreurs de tracé si fréquents dans les églises lombardes. Évidemment les architectes de Saint-Jacques étaient gens experts en l'art de bâtir. Déjà nous avons signalé la belle ordonnance du plan, sa simplicité, son ampleur, et nous avons fait observer que les mêmes qualités n'apparaissent pas moins dans la charpente de l'édifice. Certes, la nef principale, très-allongée, très-élevée aussi par rapport à sa largeur, devait produire un bel effet, vue de l'entrée, avec les nombreuses fenêtres qui l'éclairaient sous le comble et les deux longues files de puissantes colonnes qui la bordaient jusqu'au transsept.

En définitive, l'église de Saint-Jacques nous semble porter nettement l'empreinte d'un art avancé. Ce monument fut composé, comme il fut bâti, d'un seul jet, par un architecte qui savait bien son métier ; et ce mérite, rare à l'époque lombarde, était si fortement marqué qu'il frappe les yeux encore aujourd'hui, malgré la misérable condition de l'édifice. Tel est le principal motif qui nous engage à tenir Saint-Jacques pour un ouvrage du douzième siècle. Les analogies qu'il présente avec Saint-Fidèle donnent à cette opinion l'appui d'un témoignage local, tandis que la disposition du vestibule, empruntée sans doute à des monuments étrangers, qui datent tout au plus du onzième siècle, fournit une autre présomption tirée d'une vue d'ensemble sur l'architecture romano-byzantine.

SAINT-FIDÈLE A COME

Parmi les anciennes églises de Côme, Saint-Fidèle est, sans aucun doute, celle dont l'architecture offre le plus d'intérêt. La disposition en est originale et belle dans l'ensemble, ingénieuse dans le détail; la structure, celle des voûtes surtout, révèle une habileté remarquable; enfin, la décoration, principalement réservée pour l'abside, se recommande par des qualités de premier ordre, sûreté de goût, fermeté et franchise d'expression, qui ne sont surpassées, ni peut-être égalées, dans aucun autre monument lombard.

Malheureusement, pour juger ainsi l'église de Saint-Fidèle, il faut se la représenter telle qu'elle fut primitivement, et non telle qu'on la voit aujourd'hui. La petite abside de droite et la partie voisine n'existent plus : on les a rasées pour faire place à une sacristie moderne. Les principaux escaliers des galeries hautes ont également disparu (une teinte moins foncée désigne ces parties anciennes démolies, sur le plan de la pl. 82). Mais le plus fâcheux pour l'aspect intérieur de l'édifice, c'est qu'on a bouché, dans les transsepts, par une décoration moderne, la plupart des arcades ouvertes sur les deux étages de galeries : aucun changement ne pouvait davantage mutiler l'architecture.

A l'extérieur, le monument a presque autant souffert. Vers l'ouest, un simple mur peint en blanc et noir lui sert de façade. Des constructions privées l'enveloppent et le masquent au Nord et au Midi. Reste la face orientale, où, par bonheur, l'abside et la curieuse porte à linteaux arc-boutés sont encore presque intacts. Mais l'on ne voit guère autre chose, tant la rue est étroite. Les toitures étagées des transsepts, dominées par la coupole, s'offrent aux regards tellement en raccourci, qu'il est impos-

sible d'apprécier leurs formes, ni de juger en rien de l'effet original et pittoresque qu'elles produiraient, vues à bonne distance.

Ce ne serait donc pas assez, pour faire revivre l'église, de la restaurer : il faudrait encore la dégager complètement, au moins d'un côté. Puisse la Commission provinciale pour la restauration des monuments trouver les ressources nécessaires pour mener à bien cette intéressante entreprise, déjà commencée, il y a quelques années, sous l'habile direction de M. l'abbé Balestra[1]. Quand les travaux seront achevés, les Cômasques seront les premiers surpris et touchés d'admiration à l'aspect des spacieux portiques intérieurs à double étage, pourtournant les transsepts, et des voûtes apparentes au dehors, en forme de coupole, qui donnent à l'édifice une physionomie byzantine si frappante et si curieuse. Et peu de villes du nord de l'Italie pourront alors rivaliser avec Côme pour l'importance et la variété de leurs monuments lombards.

Saint-Fidèle occupe l'emplacement d'une ancienne basilique, dédiée à Sainte-Euphémie, dont le pavé, retrouvé en diverses places, était d'environ $0^{m},50$ plus profond que le dallage actuel. Celui-ci date de 1868. Le sol de l'église fut alors, par un abaissement de $0^{m},20$, remis au niveau qu'il occupait primitivement dans l'édifice lombard.

Dès les premières années du onzième siècle, la basilique de Sainte-Euphémie avait changé de nom. Ce changement fut amené par la déposition des reliques du martyr saint Fidèle, transportées en 964 du village de Samolaco dans la ville de Côme[2]. Le même événement occasionna sans doute aussi la reconstruction de l'église; mais il ne semble pas, d'après le style de l'édifice, qu'elle ait eu lieu immédiatement. En effet, l'architecture de Saint-Fidèle comparée à celle d'autres monuments datés, dont les uns, comme Saint-Abondio, remontent au onzième siècle, et les autres, comme l'ancien hôtel de ville de Côme et le cloître de Piona, sont de la première moitié du treizième, annonce clairement une époque intermédiaire, c'est-à-dire le douzième siècle. Préciser davantage paraît difficile; car si, d'un côté, les recherches de la structure et l'exécution très soignée des maçonneries tendent à rapprocher du

[1] Dès l'année 1869, M. Clériceiti signalait l'importance de cette restauration. Clériceiti, *Ricerche sull' architettura lombarda*, Milano, 1869, p. 57.

[2] Barelli. *Stato delle parrochie e del clero della città e diocesi di Como per l'anno* 1858. Como, 1858, p. 7. Aux pages 8 et 9 de l'opuscule précité, M. Barelli donne des renseignements sur le collège de chanoines qui desservait l'église. Il en donne aussi sur le rôle de cette église, qui, dès le septième siècle, servit peut-être de cathédrale, et remplit certainement cet office pendant le quatorzième siècle, avant la construction de la Cathédrale actuelle.

treizième siècle la date du monument; d'un autre côté, le défaut d'adresse avec lequel on décora, par des alternances de pierres noires et blanches, le couronnement de l'abside, reculerait plutôt cette date vers la fin du onzième. La structure bien homogène de l'édifice paraît exclure d'ailleurs la supposition de travaux conduits avec lenteur ou longuement retardés par des interruptions.

On a lieu de s'étonner qu'il n'existe aucun renseignement sur la reconstruction de l'église, alors qu'on possède les pièces originales d'un grand nombre d'actes anciens relatifs au chapitre de Saint-Fidèle. Quatre de ces pièces remontent au onzième siècle, vingt et une sont du douzième et trente-cinq du treizième[1]. L'atrium y est mentionné en 1151 et 1157. En 1215, les chanoines empruntèrent de l'argent pour les travaux du baptistère : *causa expendendi in labore Ecclesiæ Sancti Johannis de Atrio*. En 1271, il est question de la restauration du clocher terminée l'année précédente. Mais nulle part on ne parle de l'église, qui cependant ne saurait remonter plus haut que le douzième siècle, d'après le témoignage irrécusable de son architecture. Au reste, on a souvent rebâti de grandes églises sans que l'histoire en dise rien, tandis qu'elle nous transmet à tout propos des faits insignifiants avec une aveugle ponctualité.

Atrium et Baptistère. — L'atrium consistait en un portique soutenu par des colonnes. Il fut détruit, ainsi qu'une partie de la nef, par la chute de la moitié supérieure du campanile, de ce clocher, dont en 1271, nous l'avons dit précédemment, la restauration venait de s'achever. Mais on ne reconstruisit point l'atrium, où se trouvait, paraît-il, le baptistère, ainsi qu'un autel dédié à saint Jean-Baptiste. Autel et piscine furent installés dans un nouveau local, pour la décoration duquel on employa huit belles colonnes en marbre provenant de l'ancien porche. Une neuvième colonne subsistait encore dans son ancienne place au commencement du seizième siècle[2].

Le nouveau baptistère était en construction dès les premières années du treizième

[1] Je dois ces renseignements à M. le chanoine Barelli.

[2] L'acte de la visite faite à Saint-Fidèle, en 1592, par l'évêque Ninguarda, contient sur l'atrium et le baptistère les informations suivantes : « *Habebat hoc templum a fronte porticum sive atrium pulcherrimis columnis marmoreis adhibitis. In hoc atrio fuit erectum pro catechumenis altare sub Divi Jo. Baptistæ titulo, et dicebatur S. Joannis in Atrio. Verum, cum postea turris campanaria decidisset, et porticus hæc tacta corruisset, fuit e regione foro frumentario interjecto rotunda forma ædificata Ecclesia divi Joannis Baptistæ quæ adhuc retinet nomen S. Joannis in atrio, et columnas ex eo ablatas.*

Les commentaires de Benedetto Giovio (né en 1471 et mort en 1544) donnent sur l'église de Saint-Fidèle des renseignements assez étendus. Le passage suivant, relatif au baptistère, complète les informations laissées par l'évêque

siècle, en sorte que l'effondrement partiel du clocher et la ruine des parties antérieures de l'église, qui en fut la conséquence, datent apparemment des environs de l'an 1200. Ce baptistère existe encore en avant de l'église, de l'autre côté de la halle au blé. Enlevé au culte et vendu en 1788, il est maintenant caché sous des constructions particulières, et de plus obstrué à l'intérieur. Les huit colonnes qui le décoraient ornent le portique du lycée.

Campanile. — Il n'est pas admissible qu'on ait démoli le coin nord-ouest de l'édifice pour y faire pénétrer le campanile et boucher ainsi l'entrée du collatéral gauche. Comme, en outre, ce clocher est disposé de travers par rapport à l'église, on peut tenir pour assuré qu'il existait déjà quand on reconstruisit l'ancienne basilique. La maçonnerie en est plus grossière que celle de l'église. Le campanile penche très fort d'un côté par suite de tassements inégaux dans le sol, et l'écroulement survenu vers l'an 1200 doit être attribué à ce vice des fondations.

Chacun des angles extérieurs de la tour offre, disposition unique dans les clochers lombards, trois ressauts, établis sans doute dans un but décoratif, qui se prolongent depuis la base jusqu'au sommet. Signalons aussi la structure de l'escalier, dont les volées s'appuient sur des arceaux en maçonnerie. Des contreforts montant de fond, assis dans les angles du vide intérieur, soutiennent ces voûtes; ils sont percés d'ouvertures qui font communiquer ensemble les volées successives.

Église. — Disposition du plan. — Aux nefs, séparées l'une de l'autre par des arcades et composées de quatre travées (voy. pl. 82), succède un vaste transsept, dont la forme et le développement inusités constituent l'un des traits les plus originaux de l'architecture de Saint-Fidèle. Les croisillons de la grande nef, terminés en demi-octogone, sont enveloppés par des galeries tournantes, également percées d'arcades, qui continuent les bas-côtés jusqu'au chevet. Le mur d'enceinte de ces galeries tournantes forme un demi-polygone de seize côtés. Sur la croisée s'élève une coupole. Entre cette

Ninguarda : : « *Divi Joannis Baptistæ ecclesia rotunda est et columnis octo suffulta, quæ de antedicto atrio sumpta fuerunt, quod una compar ostendit apud ipsum divi Fidelis templum adhuc stans, sed privata quadam domuncula, quæ sita est à sinistris basilicam ipsam ingredientibus, occupata* ». Giovio ajoute que ces colonnes de provenance antique, sont en marbre étranger, ce qui est contestable, car elles pourraient venir paraît-il, des carrières de Musso. Peut-être, dit le même auteur, appartenaient-elles primitivement au portique de Calpurnius Fabatus : cette supposition a trouvé faveur auprès des écrivains comasques.

Les éléments de la présente note m'ont été fournis par M. le chanoine Barelli.

croisée et l'abside principale s'interpose une travée à laquelle aboutissent les extrémités des galeries tournantes. Deux absides latérales, situées dans le prolongement des bas-côtés, leur sont rattachées, à travers les croisillons, par les larges percées des arcades.

Telle est, prise dans son ensemble, la disposition de Saint-Fidèle, disposition ingénieuse, très brillante et sans précédent parmi les monuments lombards. Pour trouver l'édifice qui se rapproche le plus de notre église comasque, il faut aller jusqu'aux bords du Rhin, dans la ville de Cologne. Là se rencontre, en effet, à Sainte-Marie du Capitole, un transsept semblable; et la seule différence essentielle tient à ce que les bas-côtés y enveloppent aussi la maîtresse abside; d'où provient, dans le monument rhénan, la suppression des absides secondaires, auxquelles, à Saint-Fidèle, se terminent les collatéraux. L'absence de galeries tournantes autour du chœur constitue d'ailleurs un trait fondamental commun à toutes les églises lombardes. Sans la rigoureuse observation de cet usage, l'on eût sans doute, à Saint-Fidèle, enveloppé de bas-côtés le chœur comme les bras du transsept, ainsi qu'on l'avait fait à Sainte-Marie du Capitole.

Les niches qui évident le pied de l'abside et les escaliers tournants situés à son origine offrent de frappantes analogies avec les membres pareils, qu'on observe, dans la même ville de Cologne, aux églises de Saint-Martin et des Saints-Apôtres, dont les chevets dérivent, pour la forme générale du type plus ancien et plus complet de Sainte-Marie du Capitole. Signalons encore l'entière similitude de la section verticale du mur enveloppant l'abside dans les églises de Saint-Fidèle, Saint-Martin et les Saints-Apôtres. La coupe AA de la planche 82 montre cette section à Saint-Fidèle. Si notables sont les traits de ressemblance du monument cômasque avec les églises rhénanes précitées, qu'il nous a paru à propos de les signaler de suite pour mieux fixer l'attention sur des rapprochements d'un si haut intérêt.

Une autre disposition remarquable et originale de l'église de Saint-Fidèle est la répétition, dans un étage supérieur, des galeries basses qui accompagnent la grande nef et les croisillons. Le système de ces galeries hautes est ici très complètement développé, beaucoup mieux qu'il ne l'a été dans tout autre monument lombard, voire même à Saint-Ambroise de Milan, Saint-Michel de Pavie ou la cathédrale de Parme. A Saint-Fidèle, en effet, la circulation devait être continue tout autour de l'église, grâce, d'une part, aux deux passages intérieur et extérieur ménagés dans le mur de l'abside (voy. sur la pl. 82 les demi-coupes CC et DD), et, d'autre part, à la communi-

cation qui ne pouvait guère manquer d'exister, sur le front de l'église, au-dessus de l'ancien porche, entre les galeries hautes des collatéraux. De plus, le circuit était d'un parcours facile, en même temps que d'un accès commode, moyennant les quatre escaliers qui montaient du rez-de-chaussée. Parmi ces escaliers, ceux que l'on voit, sur le plan, à la rencontre des nefs et du transsept, sont à présent détruits ; mais nous avons pu les rétablir sûrement en position, et même en grandeur, grâce à la conservation, du côté droit, des portes du rez-de-chaussée et de l'étage, ainsi que d'une notable portion de la paroi circulaire appartenant à la cage de l'escalier.

Non seulement il faut remarquer, à Saint-Fidèle, la multiplicité, la situation bien choisie et la largeur exceptionnelle des escaliers, mais encore ce fait que les deux principaux d'entre eux sont logés dans des cages bâties en saillie sur l'enceinte. Ils apparaissent ainsi comme des organes essentiels de l'édifice, tandis que, dans les autres églises lombardes, on les a dissimulés en les installant à l'intérieur des murs ou des contreforts. Sur ce point encore, Saint-Fidèle se rapproche des monuments de l'architecture rhénane.

Les absides secondaires étaient à double étage, comme les collatéraux, avec un autel à chaque étage, disposition peut-être unique dans les églises romano-byzantines à triple nef (voy. la coupe transversale de la pl. 83 et la coupe BB de la pl. 82). Au dix-septième siècle, on avait converti en une seule chapelle fermée les petites absides superposées de gauche et les compartiments qui les précèdent en démolissant la voûte de séparation et bouchant les arcades du pourtour. Quelques sondages, pratiqués en 1874 dans les maçonneries en surcharge, firent retrouver les amorces de la voûte détruite et permirent de rétablir les lieux dans leur état primitif.

D'après l'acte de visite de l'évêque Ninguarda, Saint-Fidèle avait, à la fin du seizième siècle, six portes principales, savoir : deux sur la façade, deux au levant, de part et d'autre du chœur, et deux par côtés, dont une, à droite, ouverte sur le presbytère, et l'autre, à gauche, murée après coup à cause des maisons qu'on adossa contre l'église. Les mêmes portes existent encore aujourd'hui dans le même état, excepté celle qui avoisinait le chœur, à droite. Cette porte fut démolie avec l'abside attenante pour faire place à la sacristie actuelle, et nous avons dû, sur la pl. 82, restituer, sans donnée positive, cette portion rasée de l'enceinte. Mais des fouilles récentes, postérieures à la gravure du plan, ont confirmé notre restitution dans tous ses traits essentiels[1].

[1] Le résultat de ces fouilles, faites en septembre 1878, me fut communiqué par M. le chanoine Barelli. La seule diffé-

Vestibule intérieur. — Les abords, à l'intérieur de l'église, de la très large porte située à gauche du chevet, présentent des dispositions anormales et fort irrégulières, qui consistent surtout dans l'interruption du collatéral par un mur oblique, dirigé de la porte vers l'un des piliers du transsept. Cette muraille est percée de deux petites fenêtres en forme de meurtrières. Nous l'avons marquée en noir sur notre plan, parce que, à la suite de recherches très minutieuses et de discussions approfondies, l'on s'est, en fin de compte, décidé à la maintenir, après avoir d'abord, à l'issue d'un premier examen, proposé de la jeter par terre. La question était fort délicate, car certains indices, tels que la forme de la voûte, disposée comme si le mur biais n'existait pas, semblaient annoncer l'exécution postérieure de cette muraille, tandis que la liaison des maçonneries qui la composent avec celles du mur d'enceinte et du pilier indiquaient une construction simultanée. De nouvelles observations faites par M. l'abbé Balestra ont heureusement permis de lever l'incertitude provenant de ces témoignages contradictoires, incertitude qui avait encouragé d'abord le désir très naturel de rendre au plan, par la suppression du mur biais, sa forme régulière et normale.

Les petites fenêtres de la muraille susdite avaient été successivement bouchées sur les deux faces, d'abord vers l'intérieur de l'église, et ensuite du côté opposé. D'anciennes peintures, remontant aux quatorzième et quinzième siècles, indiquaient les dates de ces fermetures. De l'une à l'autre cloison restait un espace vide, où l'on découvrit, dans l'une des fenêtres, divers jouets d'enfant : balles, flèches en bois, petite boîte faite en cartes de tarot, etc., qui nécessairement s'y trouvèrent égarés entre le moment où fut bouchée l'ouverture interne et celui où l'on mura l'orifice externe. Ainsi, dans l'intervalle de ces deux époques, les enfants jouaient librement auprès du mur biais; et précisément les jambages de la large porte voisine ne laissent apercevoir ni feuillure, ni trace de gonds; d'où résulte que cette porte était une baie toujours ouverte. La vraie porte de l'église se trouvait donc plus loin, et devait exister entre le pilier auquel s'arrête le mur biais et l'un des éperons intérieurs de l'enceinte qui correspondent à ce pilier. Là furent découvertes, en effet, sous le pavé, les fondations d'une muraille représentée sur notre plan par deux lignes parallèles à traits interrompus; muraille qui formait ainsi le fond d'un local retranché de l'église et

rence entre le dessin qu'il m'envoya et le plan gravé est que, sur le dessin, l'ébrasement extérieur de la porte s'évase davantage avec des ressauts d'une moindre saillie et d'un profil plus mou, analogues à ceux qu'on observe à la porte symétriquement placée, de l'autre côté du chevet (Voy. pl. 86).

librement ouvert au dehors. Ce local était un porche, dont la construction fut sans doute motivée par le grand nombre des personnes qui accédaient à l'église de ce côté, et par la convenance de préserver le sanctuaire du tumulte occasionné par les mouvements d'entrée et de sortie[1].

Cette attribution, donnée à la partie de l'édifice que nous étudions, explique très bien, non seulement la présence du mur biais et celle de l'autre mur, dirigé transversalement, dont il ne reste que les fondations, mais encore la forme irrégulière de l'enceinte entre les points d'attache de ces deux murailles. Il existe, en effet, dans cet intervalle, une altération très sensible du contour régulièrement polygonal qu'on observe à l'autre bras du transsept ; et le résultat amené par cette altération fut précisément de régulariser le porche. Comme d'ailleurs la porte et les parties attenantes de l'enceinte appartiennent certainement à la construction primitive du monument actuel, il n'est pas douteux qu'il en fut de même pour le porche. C'est donc avec raison qu'on a décidé, d'une manière définitive, la conservation du mur biais ; car, s'il est vrai que cette muraille déforme beaucoup l'église, il est également certain qu'elle compose, avec la porte voisine, un tout inséparable, intimement lié au restant de l'édifice.

Voutes. — Coupole. — On sait par Benedetto Giovio que l'église de Saint-Fidèle était, au commencement du seizième siècle, complètement voûtée et possédait une coupole ouverte au sommet[2]. Tel est encore son état actuel, qui ne s'écarte de la construction primitive que par les voûtes de la grande nef et de la coupole, faites ou refaites après coup. La voûte en berceau, qui couvre la nef principale jusqu'à la croisée, bouche en dedans les fenêtres hautes de cette nef, demeurées apparentes à l'extérieur. Elle a remplacé certainement une toiture en charpente, que portaient, soit des arcs doubleaux, soit de simples fermes, appuyés sur les pilastres montant de fond. Notre restitution (voy. pl. 83) suppose qu'il y eut des arcs doubleaux.

[1] Tous les renseignements que j'ai donnés sur ce porche et le mur biais qui le séparait de l'église, sont relatés dans un article très intéressant « *Ristauri alla prepositurale di S Fedele in Como* » publié en décembre 1874 par M. le chanoine Barelli dans la : « *Rivista archeologica della provincia di Como* ». Cet article a le mérite de donner aussi une très bonne leçon, en montrant dans quel esprit de prudence et de la sincérité il convient de restaurer les monuments.

[2] *Hæc basilica tota est concamerata, et ad humani corporis effigiem juxta Vitruvii architecti præceptum condita, pinaculum habens in summitate pertusum, quod vulgo tugurium noncupatur* ». Ce passage de Commentaires de Giovio contient une curieuse allusion aux préceptes de Vitruve, qu'on acceptait alors comme parole d'évangile. Il faut dire que, au temps de Giovio, Saint-Fidèle passait pour un édifice de haute ancienneté, qu'auraient bâti, sinon les païens, du moins les premiers chrétiens. Cette origine étant admise, on pouvait, à la rigueur, invoquer Vitruve.

Quant à la coupole, son surhaussement considérable, la légèreté relative de sa construction, et la structure du tambour qui l'enveloppe, ne laissent aucun doute sur sa reconstruction moderne. On s'assure, en la visitant, qu'elle fut autrefois ouverte au sommet : une lanterne la surmontait sans doute. Cette coupole a dû remplacer une voûte du même genre, mais notablement plus basse et plus massive, que nous avons essayé de restituer sur les planches 83 et 84. Une toiture en bois ne devait point exister d'abord en ce lieu, à raison des voûtes qui abritèrent, dès l'origine, la tribune et les bras du transsept, et de la fréquence des coupoles voûtées dans les églises lombardes. Remarquons, en outre, que la base carrée du tambour paraît ancienne, du moins en majeure partie, et que le passage du carré à l'octogone s'y fait extérieurement à une hauteur assez grande pour ne laisser guère de doute sur l'existence d'une coupole plus ancienne, contemporaine de l'édifice lombard.

Les autres voûtes du vaisseau principal se composent de demi-coupoles octogonales sur les bras du transsept et, sur la tribune, d'un berceau suivi d'une demi-coupole décagonale. Elles portent directement sur l'extrados les dalles schisteuses de la couverture, et laissent voir au dehors, par leur forme caractéristique, cette intéressante particularité du système de construction.

Les collatéraux sont pareillement abrités par une couverture en pierres immédiatement posée sur les voûtes, si bien que, à part la toiture de la grande nef, il n'entrait pas un morceau de bois dans le gros œuvre de l'édifice. Évidemment, on voulut se passer de bois le plus possible, et cette intention qui détermina la construction des voûtes, eut aussi pour effet, comme à Sainte-Sophie de Constantinople, de faire paraître à l'extérieur les formes de ces voûtes. C'est là, peut-être, le trait le plus original de l'architecture de Saint-Fidèle. D'autres églises lombardes furent probablement couvertes dans le même système; mais des changements faits après coup n'en laissent subsister que des exemples assez rares et toujours incomplets, sauf dans quelques rotondes de petites dimensions, telles que Saint-Thomas d'Almenno et le baptistère d'Arsago.

Les voûtes collatérales sont d'une structure particulièrement intéressante, surtout à l'étage supérieur. Celles du rez-de-chaussée consistent en voûtes d'arête à peine surhaussées, établies alternativement sur plans carrés et triangulaires dans les galeries tournantes du transsept, et seulement sur plan carré dans les bas-côtés de la nef. Elles se continuent l'une l'autre sans être séparées par des arcs doubleaux, toutes celles du même collatéral ayant une surface cylindrique commune, rectiligne dans la

petite nef, et pliée, dans le transsept, à la demande du mur polygonal de l'enceinte. Le défaut de surhaussement et l'absence d'arcs doubleaux font ressembler ces voûtes bien plus aux voûtes d'arête romaines qu'à celles du moyen âge ; mais ces dispositions exceptionnelles tiennent sans doute à l'obligation où l'on était, vu le peu de hauteur disponible, de ne rien perdre de cette hauteur.

Au premier étage, des arcs doubleaux joignent les supports isolés aux contreforts intérieurs de l'enceinte. Les compartiments carrés sont couverts par des voûtes d'arête rampantes, et des voûtes analogues abritent les compartiments triangulaires des transsepts. La couverture en dalles schisteuses est directement appuyée sur les surfaces d'extrados, dont l'inclinaison détermine la pente du toit. Grâce à cette inclinaison, au choix du système de voûtes et à leur minime exhaussement, l'on a très bien résolu le problème de couvrir en maçonnerie les appentis des collatéraux, tout en réduisant à un faible volume les remplissages nécessaires pour régler la pente. Il n'y a guère matière à critique que sur un point, savoir : l'amincissement du mur d'enceinte à l'étage supérieur des galeries tournantes, et la moindre saillie donnée aux éperons intérieurs du même local comparativement à celle des éperons du rez-de-chaussée. Ces amaigrissements ont pour effet de reporter vers l'extérieur, aux dépens de la stabilité, l'effort de renversement exercé par les voûtes rampantes du premier étage ; mais ce n'est là qu'un défaut dans l'exécution, qui n'ôte rien au mérite du système adopté pour l'établissement des voûtes. Toutefois, il ne faudrait point attribuer aux architectes de Saint-Fidèle l'honneur d'avoir inauguré cette ingénieuse disposition, car on la trouve complètement appliquée longtemps auparavant dans la Rotonde carlovingienne d'Aix-la-Chapelle, à cela près que les voûtes rampantes de l'étage y sont des berceaux et non des voûtes d'arête comme dans l'église cômasque (voy. aux p. 111 et 113 de la première partie, les plans et la coupe de la Rotonde d'Aix-la-Chapelle). Si donc le chevet de Saint-Fidèle se rattache, par sa forme générale, au type de Sainte-Marie du Capitole, il procède de la Rotonde de Charlemagne par l'agencement des voûtes et de leurs appuis.

Piliers. — Contreforts. — Fenêtres. — La structure des piliers est, en général, extrêmement simple. Seuls parmi les supports indépendants, les quatre principaux appuis, ceux qui portent la coupole, sont pourvus de demi-colonnes et dentelés par des ressauts que motive la double archivolte des arcs doubleaux de la croisée. Les autres supports isolés sont absolument dépourvus de formes décoratives. Les éperons

dont ils sont munis vers les collatéraux sont uniques dans les piliers de la nef et doubles dans ceux des galeries tournantes, afin de fournir partout une saillie correspondante à chacun des éperons intérieurs de l'enceinte. Les appuis à double éperon et les contreforts des transsepts reproduisent identiquement par leur disposition et leur forme les supports de la Rotonde d'Aix-la-Chapelle.

Les contreforts extérieurs sont très peu développés, sans doute parce qu'on chercha les garanties de stabilité dans l'épaisseur de la muraille. L'application commune de ce système constitue encore un trait de ressemblance entre Saint-Fidèle et les églises rhénanes.

Les fenêtres, assez petites, se composent simplement d'un tableau compris entre deux embrasures lisses symétriquement disposées.

Abside. — L'abside mérite une étude particulière, à cause de l'art très achevé qui apparaît dans sa structure et sa décoration. Notons d'abord son contour polygonal, dont il n'existe pas d'autre exemple, croyons-nous, parmi les monuments de même style bâtis en Lombardie[1], tandis que cette forme se rencontre assez fréquemment, sur les bords du Rhin, dans les églises d'un style roman avancé. A l'intérieur se développe, au rez-de-chaussée, une ordonnance de cinq niches, creusées en demicercle, encadrées par des arcatures et percées de petits œils-de-bœuf à larges ébrasements. Elles sont surmontées d'arcades sur colonnes, derrière lesquelles se trouve le passage qui fait communiquer ensemble les galeries hautes des deux transsepts. A la même hauteur s'ouvrent, dans la cloison du fond, trois fenêtres modernes dont la restauration n'est pas encore faite (voy. l'état actuel sur la vue perspective de la pl. 85)[2]. Trois fentes étroites, en forme de meurtrières, apparaissent au-dessus de la galerie extérieure. Niches et arcades produisent, au fond de l'abside, un excellent effet. Ces membres décoratifs de l'architecture servent aussi d'échelle pour faire apprécier les dimensions de l'édifice, les nombreuses et petites divisions qu'ils déterminent dans l'abside donnant de la grandeur à celle-ci, et par suite au monument tout entier.

Aux deux étages intérieurs correspond un étage extérieur unique (voy. pl. 85),

[1] A l'abside de Saint-Carpophore près Côme, le soubassement seul est polygonal; et encore s'approche-t-il d'un contour circulaire, à cause du grand nombre de facettes.

[2] Un seul comparatif récemment fait entre trois formes de fenêtres a conduit la Commission provinciale d'archéologie à rétablir les fenêtres de l'abside conformément à la restitution figurée sur les planches 83 et 84.

dans lequel sont percés, sur les faces du polygone, entre les vigoureuses nervures qui séparent ces faces l'une de l'autre, les œils-de-bœuf du rez-de-chaussée et les fenêtres de la galerie de circulation interne. Par-dessus cette robuste construction s'élève, en manière de second étage, ou plutôt d'attique, une haute et spacieuse galerie extérieure, composée d'arcatures appuyées sur des colonnettes : les étroites fenêtres du troisième rang s'ouvrent au fond de cette galerie. Chaque étage a sa corniche, formée d'un bandeau que soutiennent de petites arcatures sur consoles.

Les dispositions décoratives du parement extérieur offrent beaucoup de mérite et d'intérêt. On doit y remarquer d'abord le mode de liaison des deux étages. Parfois, dans les absides lombardes, cette liaison fait défaut ou n'existe qu'à peine. Il en est ainsi à la Cathédrale de Parme, où les arcades de l'étage inférieur se terminent au-dessous de la galerie de circulation. D'autres fois, comme à Saint-Michel de Pavie, l'abside est pourvue de contreforts qui montent jusqu'au sommet en interrompant la suite des arcatures. Mais alors, il n'y a point, à proprement parler, deux étages, la galerie se trouvant réunie au corps de l'abside par le prolongement des éperons. Il en est de même lorsque, comme à la Cathédrale de Modène, ces éperons, au lieu de monter jusqu'au toit, soutiennent des arcades aveugles enveloppant les arcatures.

A Saint-Fidèle, les deux étages sont distincts, parce que les contreforts à nervures s'arrêtent au pavé de la galerie. Ils se relient en même temps l'un à l'autre grâce à la prolongation immédiate de chaque éperon par une colonnette de l'attique. Cette solution mixte réunit les avantages des autres systèmes. Elle laisse de l'importance à l'attique tout en le rattachant bien au corps de l'abside. La même solution détermine aussi dans la membrure de l'édifice d'intéressantes combinaisons de formes. A de simples nervures franchissant d'un jet la hauteur de la muraille, nervures qu'on n'a guère réussi nulle part à bien lier au couronnement, quand on leur a donné de vigoureuses saillies, sont substituées deux tiges inégales superposées, pourvues de bases et de chapiteaux; puis, au-dessus du sommier de la colonnette apparaît l'arête vive du prisme polygonal. De là une diversité d'aspect attachante pour l'œil et très favorable à l'effet décoratif.

Les éperons de l'étage inférieur font une saillie assez prononcée, de telle sorte que, en installant d'aplomb, comme il convenait, sur les chapiteaux des demi-colonnes appartenant à ces nervures, les colonnettes d'angle de la galerie haute, l'attique vint en surplomb et les colonnettes intermédiaires portèrent à faux (voy. la coupe AA de la pl. 82 et le détail à grande échelle de la pl. 87). Pour les soutenir, il fallut donner

beaucoup de relief aux petites arcatures de la corniche basse, surmonter celle-ci d'un robuste bandeau, et, de plus, faire ressauter ce bandeau, en manière de console, sous le pied des colonnettes. De cette corrélation entre les formes de la corniche inférieure et l'encorbellement de l'attique, il résulte, en définitive, que ces deux parties sont étroitement associées et comptent effectivement ensemble pour former le couronnement général de l'abside. Le surplomb si bien motivé des œuvres hautes donne à ce couronnement une fermeté remarquable en même temps qu'une physionomie très originale.

Tandis que la corniche basse offre un aspect très robuste, approprié à sa fonction, celle de l'attique, qui couronne tout l'édifice et ne porte rien, a reçu plus de hauteur et des formes plus légères.

En toutes choses, à l'extérieur comme à l'intérieur, les convenances sont parfaitement observées ; et l'on peut dire, en général, de cet ouvrage, traité vraiment de main de maître, qu'il n'existe nulle part, en Lombardie, une abside romano-byzantine d'une décoration plus ferme, plus originale, mieux liée et concertée dans toutes ses parties.

Il y a cependant une réserve à faire dans l'éloge. Les alternances de ton des pierres appartenant aux œuvres hautes laissent à désirer sous le double rapport de la régularité dans la répartition des couleurs et de la netteté dans l'expression des formes architecturales. Évidemment les constructeurs manquaient d'expérience en matière de décoration polychrome. Et les défauts précédemment signalés frappent d'autant plus que, eu égard aux matériaux employés, il existe un contraste violent entre les noirs restés très foncés, et les blancs, dont l'action des intempéries n'a guère affaibli l'éclat. A quoi bon, du reste, les oppositions de couleur dans une décoration en haut relief si complètement développée. En voulant trop dire, on risque de s'embrouiller. Mieux eut valu, sans doute, s'en tenir aux effets de contour et de saillie, qui suffisaient pour attirer le regard et le contenter.

Matériaux. — Appareil. — Les parements vifs se trouvant masqués à l'intérieur de l'église, par des enduits modernes, la coupe transversale de la pl. 83 ne donne, pour les parties internes, aucune indication d'appareil. A l'extérieur (Voy. pl. 84), nous n'avons marqué les joints que là où ils sont visibles, de telle sorte que les parties restituées ou cachées sous des constructions parasites se distinguent des autres par leur nudité.

La masse de l'édifice est bâtie, comme les autres églises lombardes de Côme, en cal-

caire de Moltrasio, pierre noirâtre d'une bonne qualité, à cassure esquilieuse. Avec elle furent mis en œuvre, à l'étage inférieur de l'abside, des morceaux de granit, principalement employés dans les nervures des contreforts et la tablette de la corniche. A l'étage supérieur, les colonnettes en marbre portent des sommiers en granit : au-dessus de ceux-ci, des pièces de marbre blanc et noir revêtissent le sommet de la muraille. On fit encore usage d'un grès tendre et gélif, dit *arenaria*, qui se rencontre surtout dans le couronnement extérieur des bras du transsept.

L'exécution des maçonneries est beaucoup plus soignée qu'à Saint-Abondio. Les assises, d'une hauteur variable entre $0^m,12$ et $0^m,45$, sont parfaitement dressées de niveau. Elles se poursuivent régulièrement d'une face à la suivante, malgré ressauts et contreforts, excepté sur l'abside, ou les joints s'arrêtent aux éperons, bâtis à part en pièces de granit (Voy. pl. 85). Ces assises sont construites en pierres très bien équarries, généralement posées sur lit de carrière. Quelques-unes cependant, les plus hautes, se composent de blocs minces, placés en délit, à la façon d'un revêtement. L'intérieur des murailles est rempli en maçonnerie de blocage. Les joints, d'une largeur uniforme, ont seulement quelques millimètres d'épaisseur.

Par la taille soignée de la pierre, le dressage très régulier des assises et la minceur des joints, Saint-Fidèle se rapproche des monuments lombards de la période la plus avancée, tels que Saint-Georges d'Almenno et le clocher de l'ancien hôtel de ville de Côme.

Décoration. — Sculptures. — Si l'on excepte l'abside principale, brillamment décorée, au dedans comme au dehors, par les formes mouvementées et expressives de la construction, et que l'on mette encore à part la grande porte du porche oriental, très richement ornée de sculptures, on peut dire de Saint-Fidèle qu'il est rare de voir une église de pareille importance aussi dénuée d'ornements. Peut-être même nos dessins en indiquent-ils, à l'intérieur de l'édifice, plus qu'il n'y en eut en réalité; car les chapiteaux à feuillages, placés au sommet des grandes colonnes engagées, sont des restitutions, motivées par la seule convenance d'attribuer des chapiteaux à des nervures pourvues de bases, et déterminées quant à la forme des sculptures, par l'exemple de deux chapiteaux des bas-côtés. Un grand couronnement moderne en stuc masque encore aujourd'hui, tout autour de la nef principale et du transsept, le sommet des piliers, ainsi que la bande murale comprise entre le faîte des arcades les plus élevées et la naissance de la voûte.

Il était naturel que les piliers courants de Saint-Fidèle, dont la structure est si simple et le modelé si sommaire, fussent couronnés seulement par des bandeaux moulurés, jouant le rôle d'impostes.

Ainsi, peu de détails dans les formes et peu d'ornements, tel est, à la réserve des exceptions mentionnées plus haut, le caractère général de l'architecture, surtout à l'intérieur de l'église. Si néanmoins l'effet produit est satisfaisant, cela tient à la beauté de l'ordonnance, l'habileté de la composition et la variété des aspects. Mais il est peu probable qu'on ait renoncé, de parti pris, à l'emploi de toute ressource auxiliaire tirée de l'ornementation. Il est même permis de supposer qu'on eut l'intention, en bâtissant l'église, d'en couvrir les parois de peintures[1]. La forme des appuis serait alors parfaitement motivée, car elle répond aux exigences de ce système décoratif.

Les figures VII à X de la pl. 87 montrent les profils d'impostes des piliers et éperons intérieurs. Le profil VII, et surtout le profil X, sont les plus fréquents. Le galbe en est très ferme et remarquable par la substitution d'une doucine, ou d'un groupe de moulures à peu près équivalent, au simple chanfrein, creusé quelquefois en forme de cavet, qu'on rencontre habituellement dans les ouvrages plus anciens.

La figure I représente le chapiteau de la plus petite des colonnes engagées dans l'appui numéroté III sur le plan général de la pl. 82. Le tailloir est d'une forme assez recherchée. Il joue plutôt le rôle de sommier, attendu qu'un abaque couronne la corbeille. Du côté droit se détache, par un singulier caprice, une tête monstrueuse d'une saillie très prononcée.

Le chapiteau II appartient aux colonnettes engagées, dans le mur intérieur de l'abside, entre les niches du rez-de-chaussée. Il offre beaucoup d'analogie avec le précédent, qu'il surpasse toutefois en mérite, grâce à la meilleure disposition des volutes et à ses formes moins écrasées, robustes sans lourdeur. L'habileté et la netteté de la composition annoncent un art maître de ses ressources.

Le même éloge ne saurait être accordé aux chapiteaux III et IV, qui surmontent les colonnettes de la galerie haute, à l'intérieur de l'abside. Leurs sculptures, pesantes et confuses, rappellent les ouvrages médiocres du onzième siècle. Peut-être ces chapiteaux, qui sont trop larges pour les fûts, proviennent-ils d'une construction plus ancienne.

[1] Des fragments de peintures ont été retrouvés sur divers points des parois intérieures. Mais, ce qui est surtout significatif, c'est que, lors du récent abaissement du pavé, on a découvert des peintures au pied même des piliers. Elles paraissaient dater du treizième ou du quatorzième siècle. Je tiens ces renseignements de M. l'abbé Balestra, qui dirigeait les travaux.

Les figures V et VI reproduisent deux chapiteaux de la galerie extérieure de l'abside. Le plus élégant, marqué VI, est seul de son espèce. Parmi ceux du type V, quelques-uns sont inachevés, les nervures des feuillages n'ayant pas été taillées : deux d'entre eux ont la corbeille garnie d'oiseaux, dressés sous les coins de l'abaque dans la posture habituelle, c'est-à-dire les ailes ouvertes. Ces petits chapiteaux sont d'une forme satisfaisante. Ils portent bien les robustes sommiers en granit sur lesquels retombent les arcades.

Mentionnons enfin les hauts chapiteaux cubiques des nervures rondes appartenant aux contreforts de l'abside (Voy. pl. 85). Leur hauteur inusitée, qui est loin de produire mauvais effet, vient de ce qu'ils ont même naissance que les chapiteaux attenants des nervures rectangulaires. On a fait preuve de goût en les tenant fort étroits et supprimant toute tablette de couronnement. Par là fut obtenue, aussi complètement que possible, la prolongation de la nervure ronde de l'éperon par la colonnette qui la surmonte. En outre, la prédominance de saillie reste franchement aux œuvres hautes, dont l'effet de surplomb eut été gravement contrarié par un renflement de quelque importance, interposé, sur les montants angulaires, entre le sol et la corniche.

Toutes les murailles anciennes, celles des nefs exceptées, se terminent par des corniches à petites arcatures, dont chaque arceau est pris tout entier dans une même dalle avec son cintre et ses demi-tympans. Quelquefois même, deux arceaux consécutifs sont taillés dans une seule pierre. Ces petits arcs, passés à l'état de bordure courante, ne gardent plus trace du procédé de construction qui avait primitivement motivé leurs formes. Nous ne reviendrons pas sur les corniches de l'abside, dont nous avons déjà parlé. Celles des autres parties de l'édifice leur ressemblent beaucoup, notamment par le profil des consoles, qui est partout le même. Toutefois les bandeaux sont simplifiés ; et les arcatures d'une même file, au lieu d'être égales en largeur, sont tantôt plus grandes et tantôt plus petites, suivant les dimensions des pierres qui les contiennent.

Porte orientale. — Il nous reste, pour terminer ce qui regarde la décoration, à parler de la grande porte donnant accès au porche oriental ; à ce porche qui était logé, avec tant d'irrégularité dans la galerie tournante du croisillon gauche. Cette porte (Voy. pl. 84 et 86), est incontestablement contemporaine du mur qui la contient. Nous avons déjà vu que, privée de feuillures et ne portant aucune trace de gonds, elle n'était pas disposée pour être fermée. Cela résulte aussi de la forme même de la baie qui, au lieu d'avoir pour limite supérieure une plate-bande horizontale, se termine

par deux linteaux arc-boutés. Car le choix de cette forme insolite, si incommode pour l'établissement des vantaux, annonce clairement qu'on n'en voulut pas mettre. Il n'était même pas possible, eu égard aux moyens d'expression que possède l'architecture, de s'expliquer à ce sujet d'une façon plus significative.

L'ébrasement de la porte est orné de moulures consistant en longues doucines limitées et séparées par de petits cordons (Voy., sur la pl. 86, la section du montant). Le profil général en est mou. Les moulures des linteaux arc-boutés sont plus fermes. Entre une face inférieure très inclinée et la grande doucine, formant motif principal, se placent plusieurs ressauts à angle vif. Il en résulte, grâce aux oppositions d'ombre et de lumière, une série de rayures très vivement marquées, dont la finesse relative fait valoir la vigueur du linteau. Celui-ci est surmonté d'une petite cymaise, profilée aussi en forme de doucine et couverte d'ornements sculptés. Il est en outre accompagné d'une suite de fines arcatures rampantes, qui augmentent, avec beaucoup d'avantage pour l'aspect de la porte, l'importance de son couronnement.

On voit, par le dessin au dixième, représentant, sur la pl. 86, le sommet de la porte, que chaque rampant du linteau se compose, outre la cymaise, taillée à part, de deux longues pierres juxtaposées. L'arc-boutement a lieu par l'intermédiaire de deux voussoirs, découpés en forme de chevron, avec surfaces de joint normales aux lignes de pente. Ces voussoirs jouent le rôle de clef de voûte.

Tout l'espace compris entre l'ouverture de la voûte et les extrémités du pan de mur qui la contient est garni, sauf une petite bande laissée vide de chaque côté, par des sculptures qui s'élèvent jusqu'au pied du linteau. La porte n'ayant pas été placée au milieu du pan de mur, sa culée gauche, beaucoup plus développée que la droite, comprend, outre le montant, un large panneau, reproduit avec ce montant sur la pl. 86. Les sculptures du panneau montrent Daniel dans la fosse aux lions, assisté par Habacuc qui lui porte des aliments. Daniel, assis sur une chaise, est accompagné de trois lions devenus méconnaissables tant ils sont dégradés : deux de ces animaux lèchent les pieds du prophète. Faute de place, sans doute, le sculpteur leur a donné la taille de petits chiens. L'ange, messager de Dieu, soutient Habacuc par les cheveux, conformément au récit de Daniel (*Daniel*, XIV, 32 à 38). Sur le montant paraît un griffon qui maintient entre ses pattes et frappe à coup de bec un serpent ailé, tandis qu'un deuxième serpent lui mord la queue. Le champ de cette sculpture est occupé par des feuillages issus de la bouche d'une tête humaine et déroulés ensuite dans plusieurs directions.

L'autre montant de la porte, celui de droite, se partage en deux bandes vertica-

les, dont l'une contient des enroulements de feuillage, parmi lesquels un quadrupède, sans doute un chien, donne la chasse à une autre bête ressemblant à un lièvre. Sur la seconde bande, deux serpents ailés accostent une tête d'animal pour la dévorer, à ce qu'il semble. Signalons enfin deux petites figures solitaires : une sirène sculptée à à la pointe du linteau brisé et une figure humaine, à pieds d'animal, assise tout en haut de la doucine extérieure de l'ébrasement gauche, au-dessus du serpent vaincu par le griffon.

Si les sculptures de la grande porte orientale sont d'un dessin souvent fort incorrect, témoin la figure d'Habacuc, dont la tête est presque aussi haute que les jambes, on ne saurait leur refuser le mérite d'être largement traitées. Cette qualité apparaît surtout dans la scène du griffon combattant les serpents ailés et dans les formes très amples des feuillages. Nous retrouvons ici, sur les chambranles du cadre extérieur de la porte, ces grandes figures d'animaux fantastiques, d'un relief prononcé et d'un arrangement capricieux, qu'on observe fréquemment, à la même place, sur les portes monumentales des églises lombardes, et qui font contraste presque toujours avec les ornements plus fins et plus réguliers des autres parties de l'encadrement. Les exemples de cette disposition paraissent assez nombreux et significatifs pour qu'il soit permis de les rattacher à l'observance d'un usage, dont sans doute les motifs et l'origine seraient intéressants à connaître.

Résumé. — Conclusion. — Si nous faisons, au triple point de vue de la disposition, de la construction et de la décoration, le résumé des caractères originaux qui distinguent l'architecture de Saint-Fidèle, nous aurons à signaler, pour la disposition : la forme cruciale de l'église avec la terminaison en demi-octogone des bras du transsept et le contour semi-décagonal de l'abside principale ; le prolongement des collatéraux autour des croisillons ; les galeries hautes couvrant entièrement les bas-côtés, avec quatre escaliers d'accès et deux galeries ménagées dans le mur de l'abside pour établir les communications d'un côté à l'autre de la grande nef ; les petites absides contenues dans des murs droits et répétées à l'étage supérieur ; enfin le porche oriental interrompant, au rez-de-chaussée, la galerie tournante du côté gauche.

Les traits les plus saillants du système de construction consistent dans l'établissement, sur toute les parties de l'édifice excepté la grande nef, des voûtes portant immédiatement la couverture en tablettes schisteuses ; dans la forme généralement très simple des appuis ; dans la notable épaisseur des murailles d'enceinte et l'exiguïté de

contreforts extérieurs ; dans les évidements en forme de niches ou de galeries pratiqués, sur trois étages, dans le mur de la grande abside et dans l'installation de tourelles saillantes au dehors pour contenir les principaux escaliers conduisant aux galeries hautes. Mentionnons aussi la beauté de l'appareil, la régularité des assises et la finesse des joints.

La décoration intérieure devait surtout consister en peintures, à raison de la forme très simple des appuis, qui ne permettait pas de la fonder principalement, comme dans la plupart des églises lombardes voûtées, sur l'expression développée et détaillée du système de construction. La décoration extérieure est réduite, en général, à des corniches à petites arcatures. Toutefois, la grande abside se distingue, au dedans comme au dehors, par l'élégance et la recherche de ses formes. On a même eu recours aux effets de couleurs provenant de l'alternance de pierres noires avec des pierres blanches pour orner avec un luxe particulier son couronnement extérieur. Certains chapiteaux ne sont pas sans mérite ; mais les sculptures les plus intéressantes se trouvent à la grande porte du porche oriental, remarquable aussi par son linteau brisé à deux pentes.

Quelques-uns des caractères que nous venons d'énumérer, tels que la forme des transsepts enveloppés de galeries tournantes, le contour polygonal de l'abside, l'évidement du mur d'enceinte de cette abside par un rang inférieur de niches et deux étages de galeries, la disposition des voûtes et la forme des piliers dans les transsepts, l'installation des escaliers dans des tourelles spéciales, établissent entre Saint-Fidèle et certaines églises rhénanes de si frappantes analogies qu'il paraît impossible de méconnaître leur parenté. Et comme la primauté d'âge appartient, sans contredit, à la Rotonde d'Aix-la-Chapelle, puis à Sainte-Marie du Capitole, il faut reconnaître que le type original appartient à l'Allemagne et que, à Côme, se trouve l'imitation. L'influence rhénane apparaît donc, à Saint-Fidèle, d'une manière certaine et précise.

Nous avons annoncé, dès le début de notre étude sur cette église, qu'il y avait lieu d'en fixer la date vers le milieu du douzième siècle. Ce que nous avons dit ensuite n'a pu que confirmer cette présomption, sans toutefois nous donner le moyen de préciser davantage.

SAINTE-MARIE DEL TIGLIO PRÈS GRAVEDONA

Restes d'anciennes constructions. — Destination de l'édifice. — La petite église de Sainte-Marie *del Tiglio* est située dans une charmante position, tout au bord du lac de Côme, près du bourg de Gravedona. Elle est voisine de l'église de Saint-Vincent, bâtisse moderne à nef unique entée sur une église lombarde à trois nefs, de laquelle nous dirons quelques mots, bien qu'il n'en reste que les murs d'enceinte longitudinaux et la crypte, envahie tous les ans par les eaux du lac[1].

Ces débris annoncent une construction du onzième siècle[2], sur laquelle un acte de visite de l'année 1593, antérieur à la reconstruction faite en 1600, donne quelques renseignements dignes d'intérêt. On sait par cet acte, rédigé par l'évêque Ninguarda, dont nous avons déjà, à diverses reprises, cité le témoignage remarquablement clair et consciencieux, que l'ancien pavé de Saint-Vincent, en partie composé de marbre blanc et noir, était profondément enterré; que la charpente du toit menaçait ruine; et que, sur la première travée de l'église, s'élevait une tribune analogue à celle de de Saint-Abondio, mais plus spacieuse, attendu qu'elle embrassait en largeur les trois nefs. C'est à cette dernière particularité qu'est due la position plus élevée des fenêtres latérales les plus voisines de la façade. Une autre ressemblance remarquable existait encore, sans doute, entre Saint-Vincent de Gravedona et Saint-Abondio de Côme. Toutes deux couvertes en charpente et privées de contreforts, au moins dans l'étendue

[1] M. le chanoine Barelli a publié, dans le ascicule 5 (juin 1874) de la « *Rivista archeologica della provincia di Como* », une intéressante description, accompagnée de deux planches, de l'église de Saint-Vincent, à laquelle j'ai emprunté les renseignements que je donce sur cette église.

[2] L'annaliste Tatti mentionne une consécration faite en 1072. Barelli. *Rivista archeologica della provincia di Como*, Fasc. 7 et 8 (déc. 1875), p. 19.

des nefs, ces églises avaient probablement leurs grandes nefs limitées par des supports isolés pareils de forme et de structure, car deux colonnes de la crypte de Saint-Vincent, beaucoup plus grosses que les autres, et disposées évidemment pour soutenir, comme à Saint-Sauveur de Brescia (voy. pl. 15), les appuis supérieurs, sont bâties par assises de petits moellons à l'instar des principales colonnes de Saint-Abondio.

Revenons à Sainte-Marie *del Tiglio* qui, de temps immémorial, sert de baptistère à Saint-Vincent. Le titre de l'église pourrait faire douter que tel fut son rôle primitif, les baptistères étant, par destination voués à Saint-Jean-Baptiste; mais les peintures du chœur qui remontent à une date éloignée, sont consacrées au saint précurseur, en sorte que l'attribution du monument paraît bien établie, malgré le nom qu'il porte aujourd'hui. On sait d'ailleurs qu'une église de Saint-Jean-Baptiste existait très anciennement à Gravedona. Cela résulte du récit d'un miracle survenu dans cette église en 823. Une image peinte de la sainte Vierge aurait brillé pendant deux jours d'un éclat surnaturel. Peinture et monument furent renouvelés depuis cette époque; mais la persistance du culte de l'image miraculeuse a sans doute amené la substitution du nom de Sainte-Marie à celui de Saint-Jean-Baptiste. Il est aussi permis de supposer que, pour répondre en même temps aux exigences de la destination principale et à celles du culte spécial, introduit par le miracle du neuvième siècle, l'on ait voulu faire de l'édifice à la fois un baptistère et une église. De là proviendraient ses dimensions exceptionnellement étendues pour un baptistère, son clocher et les trois absides du chevet.

Le déblaiement du sol extérieur, fait en 1875 tout autour de Sainte-Marie *del Tiglio*, a mis à découvert, du côté du lac, plusieurs débris de murailles construites en cailloux roulés et mortier de couleur rose[1]. Ce sont probablement les restes du monument primitif. On est d'autant mieux fondé à l'admettre qu'un tronçon de colonne engagée, trouvé parmi les ruines, porte le mot AMEN gravé en caractères du cinquième ou du sixième siècle[2]. Les matériaux de cet édifice paraissent avoir été réemployés pour la construction de Sainte-Marie *del Tiglio*. On reconnaît, en effet, dans le linteau de la

[1] Ce système de construction est celui des monuments les plus anciens du territoire de Côme. Viennent ensuite les constructions de petits moellons calcaires grossièrement taillés. Puis, à la fin du haut moyen-âge, au douzième siècle, apparaissent les édifices bâtis en matériaux bien taillés, bien appareillés, à joints très minces et diversement nuancés.

[2] Je tiens ce fait de M. l'abbé Balestra. Les autres renseignements relatifs aux fouilles de 1875 et aux débris de l'église primitive sont consignés dans un article intitulé : « *Ristauri alla santa Maria del Tiglio in Graveaona* », qui a paru dans le fascicule 12 (nov. 1877) de la *Rivista arch. della prov. di Como.*

porte principale, ouverte au pied du campanile, un ancien linteau dressé sur champ, dont les crapaudines et les ébrasements primitifs apparaissent aujourd'hui sur la face antérieure, qui jadis était horizontale (voy. p. 372, fig. I). Un peu au-dessus de la même porte, sont encastrées dans la muraille quelques pierres portant des sculptures d'un relief très bas et méplat. Deux de ces sculptures qui devraient se suivre, représentant un centaure tirant de l'arc et un cerf frappé d'une flèche, sont séparées l'une de l'autre par deux autres pierres, à la façon de débris réemployés. Elles proviennent sans doute du monument plus ancien auquel appartenait aussi le linteau de la maîtresse porte et rien n'empêche de les attribuer au cinquième ou au sixième siècle avec le tronçon de colonne portant l'inscription AMEN.

Plan. — Dispositions intérieures[1]. — L'église de Sainte-Marie *del Tiglio* (voy. les pl. 88 et 89 et les dessins de la p. 372) se compose d'un corps de bâtiment presque exactement carré — il mesure à l'intérieur 12m,63 de longueur sur 12m,15 de largeur — renflé au dehors par trois hémicycles sur les faces de l'est, du nord et du midi, et par une tour carrée du côté de l'ouest[2]. L'abside orientale, aux parois évidées par trois niches, est accompagnée de deux autres niches jouant le rôle d'absides secondaires. La porte principale s'ouvre au pied du clocher, dont l'étage inférieur sert ainsi de vestibule à l'église. Sur le côté méridional sont deux autres portes, l'une assez grande, l'autre étroite et réservée sans doute pour l'usage du clergé. Le pavé actuel est relevé de deux marches au-dessus du pavé primitif.

Au-dessus du rez-de-chaussée que nous venons de décrire se développe à l'intérieur de l'édifice, autour du corps de bâtiment rectangulaire, une galerie de circulation

[1] Les dessins de Sainte-Marie *del Tiglio* ont été publiés, en quatre planches, accompagnées d'une courte notice, par M. le comte Ed. Mella, dans l'*Ateneo religioso* de Turin (n° 29 de l'année 1872). L'année suivante parut dans la *Rivista archeologica della provincia di Como*. (Fascicule 3, juin 1873) une étude plus développée, faite par M. le chanoine Barelli. Elle contient six planches, dont les quatre premières, donnant les dessins d'ensemble du monument, sont tirées au moyen des lithographies, prêtées par le comte Mella, que celui-ci avait fait préparer pour sa propre publication. Je me suis aidé, très utilement pour mon travail, de ces deux importantes sources d'observation.

[2] A Gravedona même, se trouve une petite église, appelée *San Gusmeo*, datant du milieu du treizième siècle, qui se composait, avant les modifications faites au commencement du seizième siècle, d'un carré central flanqué sur trois côtés par des absides et sur le quatrième côté par un vestibule rectangulaire. Ces quatre appendices couvrant complètement en largeur les faces du carré central, celui-ci n'apparaissait au dehors que par ses œuvres hautes. Le même parti fut adopté pour la petite église de Saint-Benoît, près Saint-Pierre de Civate, et aussi, avec certains arrangements particuliers, pour les Baptistères de Galliano et de Biella. A Sainte-Marie *del Tiglio*, les appendices saillants sont beaucoup moins développés. Toutefois S. Gusmeo offre avec cet édifice une analogie assez marquée pour que, eu égard au proche voisinage des deux monuments, il y ait lieu de la signaler. Voyez au sujet de S. Gusmeo : *Riv. archeolog. della prov. di Como*, fasc. 5 (juin 1874). Barelli, *Altre chiese nelle tre pievi*, p. 7 et 8.

faisant office de premier étage. On y monte par deux escaliers tournants logés dans l'épaisseur du mur, de part et d'autre de l'entrée. A l'est et à l'ouest, où les murailles sont plus grosses, parce qu'elles contiennent, d'un côté, les petites absides et, de l'autre, les escaliers, on a pris la galerie sur l'épaisseur du mur, en réduisant cette épaisseur au nécessaire depuis la plate-forme de l'étage jusqu'aux rampants du toit. Mais sur les faces du nord et du sud, il a fallu élargir le passage au moyen d'un surcroît d'épaisseur donné aux murailles par des arcades plaquées, au rez-de-chaussée, contre leurs parois intérieures. Sur les mêmes faces, la galerie passe sous une suite d'arcatures soutenues par des colonnettes au lieu qu'elle règne à découvert, sans autre abri que le toit, sur les côtés de l'est et de l'ouest (Voy. pl. 88 et la fig. II, p. 372). Par cette combinaison, les murailles du nord et du midi, seulement évidées par la galerie, reprennent, au-dessus de celle-ci, toute leur épaisseur, qu'elles conservent jusqu'à la rencontre du toit, ce qui restreint au strict nécessaire la portée des fermes en charpente.

Les arcades plaquées contre les murs de l'étage inférieur sont au nombre de trois de chaque côté. Celle du milieu, qui est la plus grande, encadre l'ouverture de l'hémicycle. Les deux autres sont de dimensions inégales à cause de la position de cet hémicycle qui est plus rapproché du chevet que de l'entrée. De part et d'autre de l'hémicycle les arcades retombent sur une colonne complètement détachée du mur, disposition très rare dans l'intérieur d'une église lombarde. On retrouve le même motif dans l'abside principale.

Les fenêtres du rez-de-chaussée sont petites et très étroites ; il y en a trois dans la grande abside et une dans chaque petite. Un simple œil-de-bœuf traverse le mur de chacun des hémicycles du nord et du midi. A l'étage supérieur sont des fenêtres plus spacieuses, au nombre de cinq, dont l'une, relativement très haute et très large, est ouverte à l'est, au-dessus de la grande abside.

Les absides et les niches sont voûtées en cul-de-four tandis qu'une couverture en charpente abrite le principal corps de bâtiment. Les fermes, au nombre de six, sont disposées à l'aplomb des colonnettes de la galerie : encastrées dans le mur, elles reposent aussi, par une judicieuse précaution, sur de robustes corbeaux. Ces fermes, très simplement disposées, construites avec des bois d'un fort équarissage, fortifiées dans leurs membres principaux — les arbalétriers et le tirant — par des fourrures terminées en forme de consoles, sont très bien agencées pour produire un bon effet dans la position élevée qu'elles occupent. Elles appartiennent au même type que les fermes

de l'église San Miniato à Florence et conviennent parfaitement pour la toiture apparente d'une salle monumentale.

Décoration intérieure. — Les nombreux et intéressants accidents de forme des parois : abside principale évidée par des niches, petites absides, hémicycles des faces latérales, arcades du rez-de-chaussée plaquées contre le mur, arcatures profondes de la galerie haute, donnent à l'intérieur de l'édifice une physionomie pleine d'animation et d'originalité. Mais, sauf les six colonnes de l'étage inférieur, la tablette couronnant cet étage et les colonnettes des arcatures, on ne voit partout que surfaces lisses, dépourvues de sculptures et de moulures. Même les ébrasements des portes et des fenêtres sont constamment lisses vers l'intérieur de l'église, quoique les ébrasements extérieurs soient en majeure partie dentelés de nervures. Cette recherche de la simplicité dans le détail des formes, cette parcimonie d'ornements en relief, annoncent assez visiblement l'intention de recourir surtout à la peinture pour la décoration intérieure. On paraît donc avoir suivi, à Sainte-Marie *del Tiglio*, le système généralement adopté pour les églises de Côme depuis Saint-Abondio jusqu'à Saint-Fidèle. Peu importe que, parmi ces monuments, les uns soient parementés en petits moellons grossièrement façonnés et les autres en pierres taillées et assemblées avec beaucoup de soin. L'appareil étant le même, dans chacun d'eux, à l'intérieur et à l'extérieur, les différences qui existent à ce sujet tiennent à la diversité des dates ou à d'autres circonstances indépendantes du parti adopté pour l'ornementation.

Au reste, les peintures subsistent à Sainte-Marie *del Tiglio*. Elles tapissent encore presque complètement les parois de l'étage inférieur. On en compte même trois couches appliquées sur des enduits qui se recouvrent les uns les autres : les plus récentes datent des environs de l'an 1500[1]. Quoique très dégradées, ces peintures offrent beaucoup d'intérêt. Il ne semble pas que les murailles de l'étage supérieur, dont l'appareil est marqué sur la coupe de la pl. 88, aient jamais reçu d'enduit, ni par conséquent de peintures.

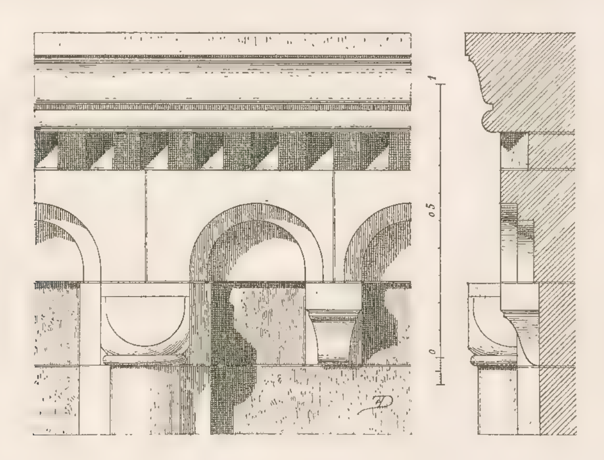
De grands autels modernes occupent les hémicycles du nord et du midi. Signalons encore le Christ en croix placé dans la petite abside de gauche, au-dessus de l'autel (Voy. pl. 88)[2]. Cette longue figure en bois de stature colossale, aux membres prodigieu-

[1] *Riv. arch. della prov. di Como*, fasc. 3. Barelli *Santa. Maria del Tiglio*, p. 7.

[2] Ce Christ provient sans doute de l'ancienne basilique de Saint-Vincent, où il aurait été suspendu, suivant l'usage, à la poutre horizontale qui traversait la grande nef, à l'entrée du chœur.

sement effilés, à la tête microscopique, produit un effet des plus étranges, à la fois lamentable et effrayant. C'est un curieux spécimen de l'influence exercée par l'art bysantin sur la sculpture italienne.

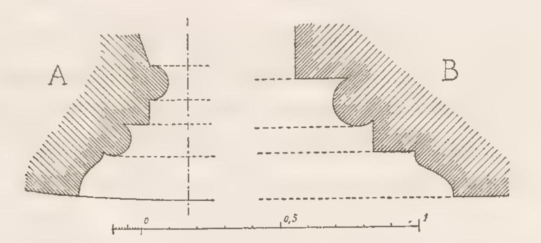
Décoration extérieure. — Des corniches à petites arcatures couronnent toutes les murailles. Elles sont reliées au soubassement, profilé comme une base attique, par des bandes murales, auxquelles des colonnettes sont associées sur les parois des absides. Les arcatures, très étroites et d'une forte saillie, retombent sur de robustes consoles, dans les intervalles des nervures montant de fond. Celles des absides ont une double



archivolte (Voy. le détail ci-dessus, donnant la corniche d'une abside latérale). La tablette supérieure y est renforcée par une assise à dents de scie, qui manque aux corniches plus élevées des murs droits. Signalons encore l'extrême minceur de celles des bandes murales qui se prolongent jusqu'au sommet de la muraille de part et d'autre de chaque abside. Ces maigres cordons ne laissent rien à désirer pour le dressage des arêtes et le soin de l'exécution.

Les embrasures externes des portes et des fenêtres sont tapissées de nervures rondes ou carrées, auxquelles des cordons profilés en cavet et surtout en doucine sont fréquemment associés. Les fig. A et B représentent les profils d'ébrasement d'une fenêtre latérale de la grande abside et de la plus importante des deux portes tournées au midi. Faute de chapiteau, les nervures se prolongent sans interruption du piédroit sur l'archivolte, enveloppant ainsi la baie d'un cadre continu (Voy. pl. 89 et p. 372, fig. I).

La continuité des moulures et la forme adoucie de certains profils donnent à ces cadres un aspect de mollesse assez prononcé. Pareilles dispositions ne s'observent, soit en Italie, soit ailleurs, que dans des édifices appartenant à la période finale du style



romano-byzantin. On les retrouve plus tard, dans l'architecture du bas moyen-âge, à la dernière époque du style ogival. Dans l'un et l'autre cas, elles sont un signe de vieillesse et de déclin.

La décoration extérieure consiste encore, pour une large part, dans les alternances de couleur résultant de l'interposition d'assises blanches, en marbre de Musso, parmi des bandes plus larges, formées de plusieurs assises en marbre noir d'Olcio. Ces rayures se poursuivent presque toutes au même niveau sur le pourtour de l'édifice. Le dessin fait aussi voir que les pierres blanches cessent d'être régulièrement distribuées sur la surface du pignon; et, comme la même observation s'applique au mur opposé, où de plus les arcatures rampantes sont ogivales en majeure partie (Voy. la fig. I de la p. 372), on est conduit à supposer que les portions les plus élevées des murailles, c'est-à-dire les pignons de l'est et de l'ouest, qui correspondent en hauteur aux fermes de la toiture, ont été refaits après coup. Peut-être cette reconstruction fut-elle occasionnée par quelque incendie du comble en charpente.

Si on laisse de côté ces parties remaniées, relativement peu étendues, le restant de l'édifice présente, dans sa décoration polychrome, une remarquable régularité. Le baptistère de Gravedona est, à cet égard, en notable progrès sur les églises de Côme. Il ne le cède d'ailleurs à aucune d'entre elles pour les soins donnés à la taille des pierres et à l'exécution des maçonneries.

Clocher. — La fig. I de la p. 372 montre de haut en bas le clocher, dont la partie supérieure apparaît seule sur le dessin de la pl. 89. Cette partie haute, bâtie en forme de prisme octogonal à côtés inégaux, avec des matériaux petits et mal taillés, grossière-

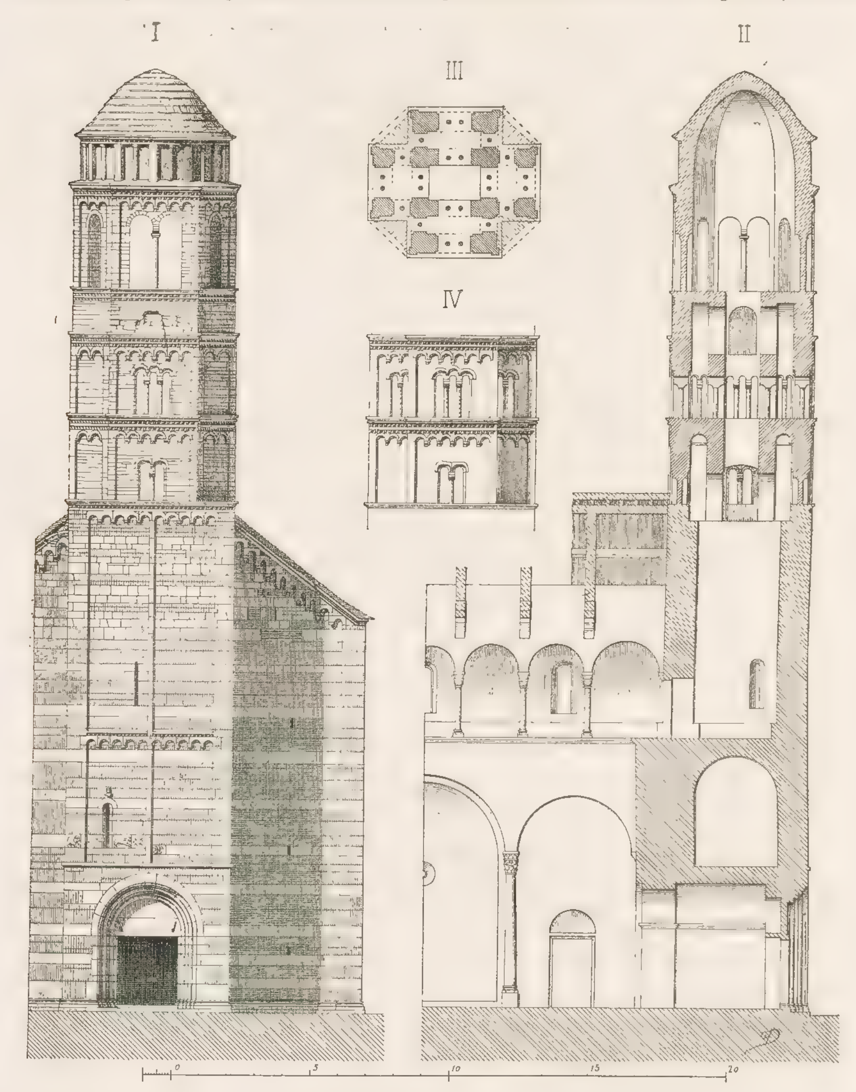
ment assemblés, se distingue nettement de la construction inférieure à section rectangulaire, dont les parements sont exécutés avec le plus grand soin, par bandes noires et blanches, comme ceux du restant de l'édifice. Évidemment, il y a là deux constructions distinctes.

La partie basse se divise intérieurement en trois étages, marqués au dehors par le cordon qui surmonte la porte et par deux frises à petites arcatures. Les deux étages inférieurs sont voûtés : le troisième a son dallage au même niveau que le pavé de la galerie intérieure du bâtiment principal.

La partie haute du clocher comprend cinq étages, dont quatre octogonaux et le dernier circulaire. Celui-ci, garni extérieurement de vingt-quatre nervures, colonnettes alternant avec des pilastres, contient la voûte en forme de coupole octogonale qui abrite la tour et porte immédiatement la couverture. Au siècle passé, huit petites pyramides furent ajoutées à cet étage, au droit des angles de l'octogone : nous les avons supprimées sur nos dessins ainsi que l'aiguille du sommet. Les quatre étages placés au-dessous sont uniformément couronnés par une tablette qu'accompagnent deux assises à dents de scie. Des bandes de petites arcatures supportent ces frises aux premier, second et quatrième étages : le troisième étage, beaucoup plus bas que les autres, est privé de petits arcs. Il manque aussi de bandes murales angulaires; et ses parois sont pleines, au lieu que celles des autres étages sont évidées par des fenêtres biforées ou triforées, ouvertes sur les quatre grands côtés de l'octogone. Les petits côtés ne sont percés de baies qu'au quatrième étage.

La disposition interne de la partie du clocher correspondant aux trois premiers étages octogonaux mérite une étude particulièrement attentive (Voy. p. 372, fig. II). Quatre arcs, deux par deux parallèles aux faces principales et entre-croisés à angle droit sont appuyés sur la construction basse plus ancienne et supportent une tour carrée intérieure, liée dans les angles à l'enveloppe externe. Trois étages de baies évident les parois de cette tour. L'étage moyen présente un arrangement très compliqué et très original (Voy. p. 372, fig. III). A chacune des fenêtres triforées extérieures correspond une fenêtre intérieure exactement pareille. Puis à chaque angle se trouvent, entre les deux enceintes, deux ouvertures géminées très étroites percées dans les murs de liaison. Quarante ouvertures et vingt-quatre colonnettes sont ainsi disposées dans l'étage en question. Mais il n'en paraît qu'une partie à l'extérieur, à cause des pans coupés en maçonnerie pleine qui masquent les baies géminées des encoignures. Aussi la surprise est-elle grande, lorsque visitant l'intérieur du clocher, l'on y découvre ces fenêtres inutiles.

L'observation attentive du monument a fait découvrir à M. l'abbé Balestra le motif d'une si singulière disposition. Les deux étages inférieurs de la tour octogonale, où des



ouvertures biforées et triforées n'apparaissent maintenant que sur les faces principales, avaient reçu dans l'origine une forme différente de celle qu'ils affectent aujourd'hui.

Sur la hauteur de ces deux étages, la maçonnerie des pans coupés ne se lie point à celle des faces principales. Les joints horizontaux ne se prolongent pas d'un côté à l'autre des arêtes, et chaque arête forme elle-même une ligne continue de joints verticaux[1]. On reconnaît aussi, grâce aux saillies des tablettes de couronnement, qui laissent voir, sur une certaine profondeur la suture des maçonneries primitives avec le remplissage postérieur, que les plans de séparation, passant par les arêtes du prisme octogonal, sont dirigés normalement aux grandes faces de ce prisme. Il suffisait d'ailleurs, pour établir ce fait, de rapprocher l'une de l'autre deux circonstances nécessairement corrélatives, à savoir : le remplissage postérieur des pans coupés de l'octogone, et l'obstruction par ce remplissage des huit petites baies géminées d'encoignure. Car l'on ne pourrait dégager ces baies qu'à la condition de faire disparaître quatre prismes triangulaires, dont les facettes de contact seraient normales aux grandes faces de la tour.

Les fig. III et IV (p. 372) donnent la restitution de l'état primitif pour les deux étages en question. Le campanile s'y composait d'une enceinte carrée intérieure, augmentée de quatre avant-corps rectangulaires ayant même largeur que les faces auxquelles ils s'accrochent. Disposition très élégante ; très favorable aussi pour donner de l'élancement à un clocher. Le remplissage des échancrures angulaires, grâce auquel la partie haute fut transformée en tour octogonale, eut évidemment pour motif la nécessité de rendre le campanile plus massif et plus solide. Sans doute il eut à souffrir du branle des cloches, à la suite peut-être du changement et du renforcement de celles-ci. Mais, en le restaurant, l'on ne conserva des œuvres hautes, de celles qui surmontent la base carrée, que les deux étages inférieurs. Après les avoir consolidés par l'addition des massifs de maçonnerie qui transformèrent en octogone la section cruciale primitive, on construisit à neuf les trois étages les plus élevés. Cela n'est point douteux, car les deux premiers de ces étages reçurent immédiatement, sans retouche postérieure, la forme octogonale, témoins les pierres d'encoignure communes partout à deux faces contiguës.

L'unité de style et de procédés d'exécution, qui apparaît dans ces œuvres hautes, donne à penser, d'ailleurs, qu'il ne s'est pas écoulé beaucoup de temps entre leur construction primitive et les remaniements opérés plus tard. On aurait donc au moins trois, ou plutôt quatre périodes, à noter dans la construction du campanile, indépen-

[1] Ces particularités de l'appareil sont fidèlement representées sur la fig. I de la p. 372. Le dessin de la pl. 89 est inexact en ce qui les concerne.

damment des adjonctions modernes de l'étage supérieur. Ce seraient : en premier lieu l'érection de la partie carrée de la tour, qui fait corps avec l'église ; en second lieu, la reprise de cette partie carrée sur la hauteur des rampants du toit ; puis la construction, sur un plan crucial, des deux premiers étages de la portion supérieure du clocher ; enfin la transformation de la section cruciale en section octogonale et l'addition des étages les plus élevés. Nous avons sur la fig. II de la p. 372, distingué l'une de l'autre ces constructions successives par des hachures d'un trait différent ou diversement inclinées.

Caractères artistiques et date du monument. — Par les niches creusées dans les parois de l'abside principale ; les petites absides contenues, sans saillie extérieure, dans le mur de fond ; l'intime liaison du clocher avec l'église ; l'emploi sur les parements externes de matériaux alternativement noirs et blancs, Sainte-Marie *del Tiglio* appartient nettement à la famille comasque des monuments lombards. En même temps, les niches de l'abside et l'incorporation du clocher dans le bâtiment principal témoignent pour cet édifice, comme pour ceux de la même famille, de l'intervention d'une influence étrangère provenant des pays d'outre-mont.

Tous les détails de la construction et de la décoration annoncent un art très avancé. Le progrès est sensible même par rapport à Saint-Fidèle, à cause surtout de l'usage bien plus complet et régulier des alternances de tons dans la décoration extérieure. Évidemment le baptistère de Gravedona est le plus récent des édifices que nous ayons étudiés jusqu'ici dans le groupe comasque. Construit avant le cloître de Piona, il remonte sans doute à la fin du douzième siècle[1].

La partie haute du clocher, quoique très différente des œuvres basses, et par la grossièreté de la construction et par la petitesse des motifs, ne doit pas cependant leur être postérieure de beaucoup. Mais la forme accidentée de la section cruciale primitive, la faible hauteur et la multiplicité des étages, enfin les ouvertures plus ou moins subdivisées par des colonnettes, qui sont pratiquées en grand nombre dans ces divers étages, éloignent le clocher de Sainte-Marie *del Tiglio* du type ordinaire du campanile lombard, si simplement disposé, si sobrement décoré. Il appartient plutôt au type des campaniles très ornés, à nombreuses divisions horizontales, que l'on rencontre plus ou moins fréquemment dans presque toutes les contrées où vint en usage l'architec-

[1] Sans assigner une date précise au baptistère de Gravedona, M. le comte Mella et M. le chanoine Barelli repoussent l'opinion vulgaire qui attribue à cet édifice une très haute ancienneté.

ture romano-bysantine. Aussi quoique ce dernier genre de clochers n'apparaisse guère en Lombardie avant l'époque ogivale, peut-on reconnaître, abstraction faite du motif terminal, un certain air de parenté entre les œuvres hautes du campanile de Sainte-Marie *del Tiglio* et ces brillants campaniles lombards dont les tours milanaises de Saint-Gothard et de Chiaravalle offrent des exemples si remarquables.

Terminons cette étude en disant avec M. le chanoine Barelli, que, par la forme élégante de l'ensemble, l'originalité et la variété des diverses parties, la beauté des matériaux, l'exécution très soignée des maçonneries et les précieuses fresques des parois intérieures, Sainte-Marie *del Tiglio* mérite d'être considérée comme un monument de premier ordre, digne des soins les plus attentifs.

CLOITRE DE PIONA

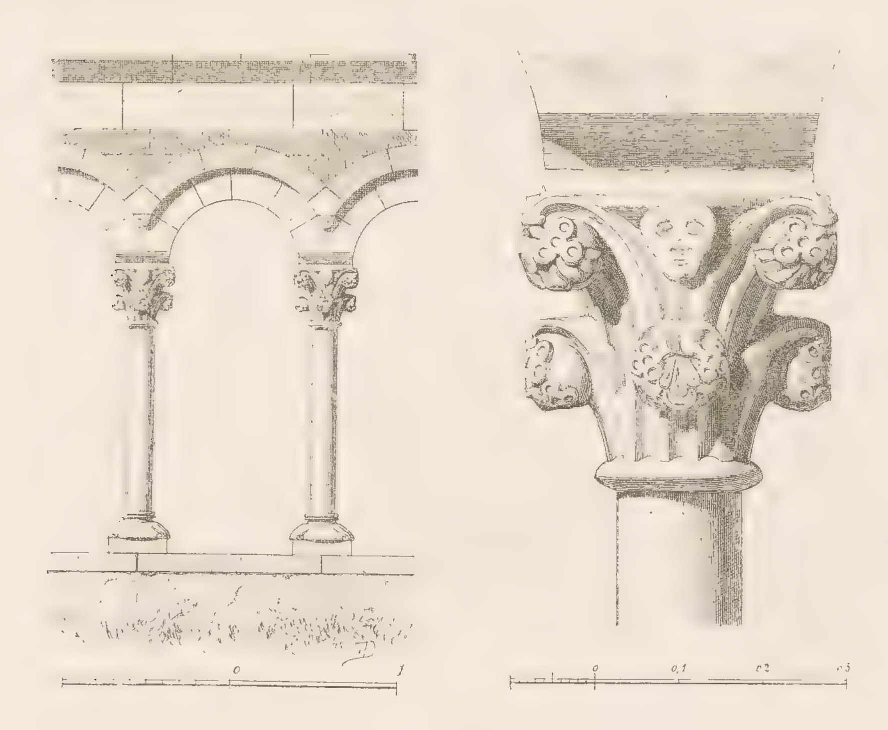
En face de Gravedona, sur la rive opposée du lac de Côme, se trouve la petite et pauvre église de Piona, contre laquelle est adossé le charmant cloître dont nous allons parler brièvement. Cet édifice se compose d'une cour carrée de douze à treize mètres de côté, environnée de portiques, avec onze arcades sur chaque face. Deux inscriptions scellées dans le mur annoncent que le cloître fut bâti de 1252 à 1257 par le prieur Bonacorso de Gravedona. Les arcades, élégantes et fermes d'aspect, sont particulièrement intéressantes par les chapiteaux et les bases des colonnettes et la décoration polychrôme de la construction appuyée sur ces colonnettes.

Chapiteaux et bases appartiennent franchement au pur style ogival, à celui des pays d'outre-mont. Le profil des moulures, la forme des feuillages et leur exécution, tout annonce que l'auteur de ces sculptures n'était pas italien, ou du moins qu'il s'était fait la main hors de l'Italie. On pourrait même, à la vigueur du modelé, à l'aspect large et plantureux de l'ornementation végétale, reconnaître ici, presque à coup sur, un ouvrage de l'école bourguignonne. Donc, au treizième siècle, dans le cloître de Piona, comme au douzième, dans l'église de Saint-Fidèle, et, au onzième, dans celle de Saint-Abondio, apparaît nettement l'empreinte d'un art étranger. Cet art est tantôt bourguignon, tantôt rhénan, ainsi qu'il devait arriver naturellement, eu égard à la position géographique du lac de Côme et aux fréquents rapports de ses riverains avec la Bourgogne et l'Allemagne.

Le parement des arcs et de la frise du couronnement se compose de matériaux diversement nuancés, blancs, noirs et rouges, cette dernière couleur étant réservée pour la deuxième archivolte, celle qui retombe sur les sommiers blancs à petites consoles. L'addition de pierres rouges témoigne, par rapport au baptistère de Gravedona, d'un

progrès dans la décoration polychrome. Et cette innovation n'est point un simple fait accidentel, car l'on retrouve les mêmes matériaux tricolores à l'ancien hôtel de ville de Côme, bâtie en 1215 et reconstruit ou restauré au quinzième siècle.

La précédente observation, corroborée par le style des sculptures, permet de classer le cloître de Piona, par ordre d'ancienneté, à la suite des monuments comasques dont nous avons fait l'étude. Cet édifice étant daté, nous avons une limite supérieure cer-



taine pour la période architecturale qui embrasse les monuments en question, période également limitée quant à son point de départ, puisqu'elle s'ouvre par la construction de Saint-Abondio, dont l'âge est connu.

Nous n'aurions pas consacré une notice particulière au cloître de Piona, qui, par l'époque de sa construction, sort des limites de notre étude, sans l'intérêt considérable que présente ce petit monument pour l'histoire de l'architecture lombarde sur les bords du lac de Côme. Les deux observations suggérées par le caractère des sculptures

et celui de la décoration polychrome, sont en effet, pour cette histoire, d'une importance capitale. Aussi le cloître de Piona mérite-t-il pleinement la sollicitude témoignée par la Commission provinciale d'archéologie, qui vient d'en assurer la conservation et le bon entretien.

SAINT-COLOMBAN PRÈS VAPRIO

La petite église de Saint-Colomban, située près de Vaprio, sur la rive droite de l'Adda, fut visitée en 1570 par saint Charles Borromée, qui la trouva ruinée et privée de toiture [1]. Il est probable qu'elle était alors depuis longtemps abandonnée et que l'on commençait même à la démolir pour employer ses matériaux à de nouvelles constructions, car il fallut, pour la rendre au culte, reconstruire, à partir du linteau de la porte principale, le mur de façade ainsi qu'une portion des murailles attenantes. A la belle maçonnerie en pierres de taille de l'ancienne construction succède, en effet, au-dessus de ce linteau, une maçonnerie grossière en briques et galets, maçonnerie que l'on retrouve encore au-dessus de l'ancienne corniche, sur le restant des murs longitudinaux, où elle sert à exhausser ces murailles. Dans l'état primitif, antérieur à l'exhaussement en question, les pentes de la toiture, plus raides qu'elles ne sont aujourd'hui, étaient sans doute parallèles aux rampants du pignon oriental (voy. pl. 90, Coupe MN).

La disposition de l'église est des plus originales. A l'extrémité d'une nef unique, formant une salle presque carrée, que traverse à mi-longueur un grand arc-doubleau, s'ouvre, par trois arcades inégales, un chœur voûté partagé en trois compartiments. Les compartiments latéraux, terminés au mur de fond, sont couverts par des voûtes d'arête, tandis que la travée centrale, plus large et plus haute, agrandie par une abside, est close par un berceau et une voûte en cul de four. La nef a pour abri une toiture en charpente, dont les pannes sont portées par les murs des extrémités et le

[1] Clericetti. *Ricerche sull' Architettura lombarda.* Milan, 1869, p. 48. C'est à M. Clericetti que je dois de connaître cette église. Non seulement il m'y conduisit, mais il voulut bien encore m'aider à en relever les dessins.

grand arc-doubleau intermédiaire, sans que, grâce à cet arc, il y ait besoin de fermes pour les soutenir. Des contreforts assez développés, au nombre de deux sur chaque face latérale, contrebutent l'enceinte au droit des arcs transversaux. Dans les coins de l'édifice sont de simples bandes murales

La construction des parties anciennes est très soignée. Par la beauté des matériaux et la perfection de leur taille, la continuité des assises, la finesse des joints, les maçonneries de l'édifice présentent la plus grande analogie avec les ouvrages en pierre de taille élevés au douzième siècle dans le territoire de Côme. Une disposition intéressante est celle de l'arc de décharge, en forme d'ogive très aplatie, qui apparaît au-dessus de l'abside, sur le pignon postérieur. Signalons encore, comme ayant trait à la construction, les fleurs de lys, probablement des marques d'ouvriers, que l'on rencontre, gravées sur la pierre, en plusieurs points des parements intérieurs et extérieurs [1]. A ces signes lapidaires il convient, sans doute, d'associer les fines rayures, disposées en arête de poisson, qui couvrent en totalité le parement d'une pierre de la façade, située un peu à gauche de la porte, à $1^{m},20$ environ du sol [2].

Moulures et sculptures sont en général d'un aspect robuste et mouvementé. Les chapiteaux à figures, dont l'un est reproduit sur la pl. 90 (fig. V), se font particulièrement remarquer par la vigueur des reliefs et le caractère énergique de la composition. Les bases des demi-colonnes portent des griffes en forme de tête d'oiseau (voy. fig. IV). En haut des demi-colonnettes octogonales, appliquées contre la face interne du chœur, de part et d'autre de l'arcade centrale, sont sculptées en ronde bosse, avec une saillie considérable (voy. fig. VI), deux animaux qui dévorent chacun une tête d'homme. On est étonné de rencontrer à l'intérieur d'une église un pareil motif de sculpture qui, par la nature du sujet et le caractère de l'exécution, conviendrait beaucoup mieux pour la décoration extérieure. Des animaux semblables existent d'ailleurs au dehors, de part et d'autre du cintre de la petite porte méridionale.

Sur les jambages extérieurs de la maîtresse porte, seules parties de l'ébrasement qui soient ornées de sculptures, sont semées comme au hasard des figures d'hommes et d'animaux d'une assez forte dimension et d'un très haut relief. Cette gros-

[1] Ces signes lapidaires, très communs dans les édifices romans du midi de la France, où ils consistent le plus souvent en lettres ou monogrammes (voy. Revoil, *Architecture romane du midi de la France*, Paris, 1873, tome I, appendice), sont au contraire fort rares dans les monuments lombards.

[2] Des rayures analogues existent très fréquemment sur les parements des pierres d'appareil dans les plus anciens des monuments romans du midi de la France, dans ceux qui seraient antérieurs au onzième siècle, selon M. Revoil. (Revoil, *Arch. romane du midi de la France*, tome I, appendice, texte et planches.)

sière décoration offre une frappante analogie de caractère avec celle des montants extérieurs de la porte septentrionale de Saint-Michel de Pavie (voy. pl. 60) et de la porte principale de Saint-Jean *in borgo* dans la même ville (voy. pl. 65). Un autre trait de ressemblance avec la décoration extérieure des églises pavésanes consiste dans les grosses figures d'animaux que l'on observe à environ deux mètres du sol sur les bandes murales qui limitent verticalement la façade. On peut encore signaler une certaine conformité de style entre les feuillages sculptés sur les chapiteaux de la porte principale, du côté droit, et l'ornementation végétale des chapiteaux intérieurs de Saint-Pierre *in ciel d'oro* (voy. pl. 67, fig. IV).

Le goût des images bizarres ou monstrueuses, que réprouvait saint Bernard dans la première moitié du douzième siècle, régnait dans toute sa force alors que l'on bâtissait l'église de Saint-Colomban. L'élévation postérieure montre encore deux figures humaines sculptées sur les angles de l'édifice, immédiatement au-dessus du sócle. Des têtes humaines servent de bases aux colonnettes de l'abside. Dans la corniche de cette abside, une petite figure est sculptée sur le cintre d'une arcature.

La figure III donne la coupe du couronnement de l'abside : l'ancien couronnement des murs latéraux, dont la coupe MN montre la position et le profil, est exactement pareil. Remarquons la frise bombée, richement garnie de feuillages, qui se trouve interposée entre les dents de scie habituelles et la tablette supérieure. Cette bande supplémentaire, beaucoup plus importante que la simple baguette ou spirale parfois employée dans la même place [1], existe rarement dans les monuments lombards. Nous ne l'avons guère observée qu'à certaines églises de Vérone, Saint-Zénon par exemple, mais alors toujours plate, jamais bombée comme à Saint-Colomban. Une autre particularité de la corniche consiste dans la simplification de l'appareil, qu'on a poussée jusqu'à sa dernière limite. Non seulement la même pierre renferme l'arcature avec son cintre, mais elle descend plus bas de manière à comprendre aussi les consoles de soutien. Au lieu que chaque arcature soit taillée dans une pierre distincte, une seule dalle embrasse plusieurs petits arcs et contient jusqu'à quatre d'entre eux sur les corniches des murs latéraux de l'enceinte. Enfin, les joints verticaux séparant les dalles, loin de tomber régulièrement dans l'intervalle de deux arcatures, coupent ces arcs dans une position quelconque. Il paraît impossible de s'affranchir plus complètement qu'on ne l'a fait ici de toute relation entre une

[1] Au chœur de Saint-Abondio par exemple (voy. pl. 80, fig. III).

forme décorative et le système de construction d'où provient cette forme. Poussé à ce point, le dédain ou l'oubli des dispositions primitives caractérise un art parvenu à son dernier état d'avancement[1].

Aucun chapiteau n'interrompt les nervures qui encadrent les fenêtres ; et ces nervures, chose inaccoutumée, sont, pour les fenêtres latérales de l'abside (voy. fig. I), plus multipliées du côté intérieur qu'au dehors. Par une rare singularité, la baie ouverte au midi, dans la deuxième travée de la nef, se courbe en demi-cercle au pied comme au sommet[2]. Mais le motif d'architecture le plus original consiste dans les œils-de-bœuf placés, au nombre de trois, sous les fenêtres de l'abside, et munis, en guise de clôture, d'une dalle percée de quatre trous ronds. La figure II de la planche 90 montre leur section. Des ouvertures semblables existent dans une église des bords du Rhin.

Il résulte des diverses observations faites au cours de cette étude, notamment de l'exécution très soignée des maçonneries, de la forme ogivale du grand arc de décharge surmontant l'ouverture de l'abside, enfin des recherches et raffinements de formes qui apparaissent dans maint détail de la construction ou de la décoration, que l'église de Saint-Colomban ne saurait être plus ancienne que le douzième siècle. L'exemple de cet édifice prouve sans réplique, si toutefois pareille preuve semblait encore utile ou nécessaire, que le goût des figures monstrueuses, sculptées en très haut-relief et souvent disposées sans ordre, çà et là sur les murailles, a persisté jusque dans la période la plus avancée du style lombard.

Mais l'édifice que nous étudions n'est pas seulement intéressant pour l'histoire de l'architecture. L'originalité de sa composition lui donne une valeur artistique particulière. En entrant dans l'église (voy. la coupe MN), on est vivement frappé de l'excellent effet que produisent les arcades du chœur, vues sous le grand arc-doubleau qui traverse la nef. Pareille disposition offre en même temps beaucoup de variété dans les formes et de grandeur dans l'ensemble, malgré la petitesse effective du monument. Aussi pourrait-on l'appliquer avec avantage dans mainte occasion, et notamment pour des églises de village, où la division en trois nefs du vaisseau principal est plus gênante qu'utile.

[1] M. Clericetti a présenté, sur les formes et l'âge des corniches à petites arcatures, des considérations très justes aux pages 16 et suivantes de ses *Richerche sull' architettura lombarda*, Milan, 1869.

[2] Nous avons signalé la présence à Saint-Michel de Pavie d'une grande fenêtre de cette espèce.

PORCHE DE SAINT-DONAT PRÈS SESTO-CALENDE

L'église de Saint-Donat, située près Sesto-Calende, au lieu dit Scozzola, appartenait à un monastère fondé en 862 par Liutard, évèque de Pavie. Une confirmation de biens, octroyée en 874 (ou 877) par le pape Jean VIII à Jean, évêque de Pavie, mentionne le monastère de Saint-Donat *in Scogialo*, que le prédécesseur de Jean avait fondé par testament, et qui, pour ce motif, relevait de l'évêché de Pavie, quoiqu'il fût situé dans le diocèse de Milan[1]. En 1192, cette abbaye était directement soumise au pape[2]. En 1198, Innocent III mit fin à un débat extrêmement vif qui s'était élevé entre l'abbé de Saint-Donat et l'archevêque de Milan au sujet de certains droits de propriété. Plusieurs évêques, délégués par le pape, n'avaient pu se faire écouter; et la querelle devint si âpre que l'archevêque de Milan finit par chasser du monastère l'abbé et ses moines; mais le pape, prononçant lui-même la sentence, les y réintégra[3].

Plus tard, probablement sous Sixte IV, l'abbaye de Saint-Donat fut érigée en commende, et Paul III l'attribua en 1535 au grand hopital de Milan. C'est seulement dans les premières années du siècle actuel que l'église de Saint-Donat fut transférée du diocèse de Pavie à celui de Milan[4].

L'édifice se compose d'une église et d'un porche. La première, basilique lombarde à trois nefs et trois absides, avec crypte à colonnettes et tribune relevée, est couverte en bois, sauf dans le chœur et la crypte, et grossièrement construite en petits matériaux.

[1] Giulini. *Storia di Milano*. Vol I, p. 229 et 274 — Robolini. *Storia di Pavia*. Vol. II, p. 144.
[2] Giulini. *Storia di Milano*. Vol. IV, p. 66.
[3] Id., p. 114 et suiv.
[4] Je dois ces derniers renseignements à M. le chanoine Barelli.

Elle ressemble à l'église d'Agliate (voy. pl. 74), à cela près que les soutiens, aujourd'hui rectangulaires, au lieu d'avoir été d'abord des colonnes, furent apperamment disposés dès l'origine en forme de pieds-droits.

Le porche (voy. pl. 91), construction distincte, ayant même largeur totale que l'église et comprenant deux travées, se partage en trois nefs de largeurs assez peu différentes, qui ne correspondent point, il s'en faut de beaucoup, à celles de la basilique. Bien bâti, parementé avec des pierres soigneusement dressées et taillées, couvert par des voûtes d'arête, entouré de robustes murailles, ce vestibule diffère complètement de l'édifice qu'il précède. Il est d'ailleurs plus ancien que celui-ci. La preuve en est dans l'élargissement donné à ses derniers piliers en vue d'y rattacher les premiers supports de la basilique. Car si le porche, construction accessoire, eût été construit après l'église, l'on eût donné d'emblée aux supports qui le séparent de celle-ci une forme analogue à celle qu'ils ont reçue finalement par retouche.

Ainsi, l'église est plus récente que le porche, quoique bâtie avec plus de simplicité et de grossièreté. On fut sans doute à court de ressources pour la construire, comme il advint pour le clocher de Sainte-Marie *del Tiglio*, dont les étages supérieurs sont beaucoup moins bien exécutés que les parties basses. Disons en passant que de tels exemples doivent inspirer une grande prudence dans l'appréciation comparative de l'âge des monuments du haut moyen âge. Ce ne sont pas toujours les mieux bâtis qui sont les plus récents. Le contraire s'est produit quelquefois, par l'influence particulière du milieu, ville, bourg ou village ; celle des ouvriers, pris sur place ou venus d'ailleurs ; celle enfin des ressources plus ou moins abondantes qu'on avait à sa disposition.

Le porche de Saint-Donat tire un grand intérêt de l'extrême rareté des constructions analogues, qui, nombreuses autrefois devant les églises lombardes, sont aujourd'hui presque toutes disparues, n'ayant guère laissé d'autres traces que des amorces d'arcs et de piliers incrustés dans les façades. Grâce à des vestiges de cette espèce, à des fondations trouvées dans le sol et surtout aux renseignements donnés par l'acte de visite de l'évêque Ninguarda, le porche détruit de Saint-Abondio près Côme a pu être reconstitué avec un suffisant degré de certitude (voy. pl. 75 à 78 et p. 320). Nous avons vu qu'il se composait de deux étages bâtis successivement et postérieurs à l'église, et que le rez-de-chaussée, largement ouvert par des arcades sur les trois faces libres, était subdivisé en trois nefs et trois travées, formant neuf compartiments couverts par des voûtes d'arête.

Les dispositions adoptées à Saint-Donat offrent avec celles-ci beaucoup d'analogie. Trois nefs à deux travées sont couvertes par des voûtes d'arête. Elles s'ouvraient largement en façade par trois arcades aujourd'hui bouchées ou rétrécies. Deux baies semblables, également bouchées, étaient ouvertes par côtés dans la seconde travée. L'enceinte n'était donc fermée que sur les faces latérales de la première travée, où les escaliers montants contenus dans l'épaisseur du mur ne permettaient pas de percer des arcades.

La présence de ces escaliers prouve que le porche, qui n'a plus maintenant qu'un étage, devait en avoir deux suivant le projet primitif. Peut-être l'étage supérieur n'a-t-il jamais été construit. La forme des voûtes, exprimée par les coupes AB et CD de la planche 91, laisse à désirer relativement à leur principale fonction, qui consistait à soutenir l'aire du second étage. En effet, le relèvement de ces voûtes en forme de coupole et la surépaisseur qu'elles présentent à leur sommet, augmentent beaucoup la masse du remblai nécessaire pour régler horizontalement l'aire en question. La forme adoptée, très favorable à l'écoulement des eaux pluviales, conviendrait mieux à des voûtes destinées à servir de clôture supérieure ; mais, dans le cas présent, l'on eût bien fait de réduire beaucoup la proéminence. Il est vrai que, en pareille circonstance, les constructeurs lombards ont souvent agi de même. Après s'être fait une habitude de construire des voûtes surhaussées, ils ont en général appliqué ce type en toute occurrence, témoin les voûtes collatérales basses de Saint-Ambroise de Milan et surtout celles de Saint-Michel de Pavie.

Au porche de Saint-Donat, l'épaisseur des voûtes est très considérable. Elle fait contraste avec la structure relativement grêle des arcs qui les soutiennent et la maigreur des supports isolés, réduits à l'état de simples colonnes.

La décoration, réservée pour l'intérieur, se compose des ornements sculptés et des moulures des chapiteaux et des bases. Comme exemples, nous donnons, sur la planche 91, le chapiteau et la base d'une colonne, celle de gauche en entrant (fig. I et II), et le couronnement et la base, pris sur la face antérieure, du pilier situé à l'entrée des nefs du côté gauche (fig. III et IV).

Les sculptures sont extrêmement grossières. Elles consistent surtout en feuillages d'un dessin lourd et mou, qui cependant rappellent de loin, par d'informes simulacres de volutes, de roses et même d'oves, les principaux ornements des chapiteaux antiques. Mais l'art romain n'est pas le seul dont se soient inspirés les auteurs de ces pauvres ouvrages. Les serpents accouplés du chapiteau III et surtout les deux bêtes

féroces qui, sur le chapiteau représenté ci-dessous, s'apprêtent à dévorer une tête humaine, trahissent l'influence de l'art oriental. On dirait que les chefs des deux monstres ont été copiés sur quelque étoffe indienne ou chinoise, d'autant plus que le relief en est très faible et méplat, alors que les saillies des autres sculptures sont en général assez prononcées. Les bases des piliers dépassent encore en rudesse les chapiteaux. Il ne paraît pas possible, en prenant la base attique pour point de départ, d'aboutir à un profil plus sauvage que celui dont la figure IV montre le contour.

Faudrait-il attribuer, d'après ces sculptures, une haute ancienneté à la partie la plus



âgée du monument, c'est-à-dire au porche, dont la fondation primitive pourrait, nous l'avons dit en commençant, remonter jusqu'au neuvième siècle. Tel ne serait pas notre avis. Des sculptures presque aussi grossières que celles du porche de Saint-Donat existent à l'église de Sainte-Julie de Bonate, dont nous avons cependant fixé la date à la fin du onzième siècle ou même au douzième. C'est que la structure de l'édifice y révèle un art avancé. Il en est de même pour le porche de Saint-Donat. Le soin avec lequel est exécutée la construction, la solidité des murs, la stature des colonnes, sont des témoignages plus décisifs que la forme des ornements et le profil des moulures, d'autant mieux que l'incorrection de ces membres décoratifs peut fort bien tenir à l'inexpérience d'artisans campagnards qui les auraient taillés.

SAINT-THOMAS IN LIMINE PRÈS ALMENNO

La petite, mais très intéressante rotonde de Saint-Thomas *in limine*, près Almenno, possède l'avantage d'avoir été plusieurs fois décrite et d'être par suite l'un des édifices lombards les mieux connus. Dès 1784, le chanoine Mario Lupo en donna les dessins — plan, coupe longitudinale et détails de sculpture — dans son beau recueil diplomatique relatif à la ville et au diocèse de Bergame [1]. Rendons à ces anciens dessins la justice qu'ils méritent. Si l'interprétation du caractère des ornements laisse à désirer, et la faute n'en est imputable qu'au graveur, tout imbu du goût de son époque, par contre les dessins géométriques sont d'une remarquable exactitude. C'est au point que toutes les irrégularités de forme, que révèlent nos plans de la planche 92, sont fidèlement exprimés dans celui de Lupo. Les images du grand ouvrage de Séroux d'Agincourt [2] ne font que reproduire à une échelle beaucoup plus petite celles du *Codex diplomaticus*. Plus tard, l'architecte allemand Frédéric Osten publia de nouveau la rotonde d'Almenno [3]; mais ses dessins, plus nombreux que ceux de Lupo, n'ont pas été relevés avec autant de soin : la rotonde y est représentée comme parfaitement régulière, et les murs du sanctuaire y sont beaucoup trop épais. La coupe et quelques détails de Saint-Thomas *in limine* sont encore donnés dans le bel ouvrage de Hübsch [4].

Les opinions les plus diverses furent émises sur l'âge de cet édifice, qui, faute de documents, n'a point d'histoire authentique. La croyance populaire attribue sa fonda-

[1] Mario Lupo. *Codex diplomaticus civitatis et ecclesiæ Bergomatis*. Bergame, 1784.
[2] Seroux d'Agincourt. *Histoire de l'art par les monuments*. Paris, 1823. Tome IV, pl. 24, fig. 16, 17 et 18.
[3] Osten. *Die Bauwerke in der Lombardei vom 7 bis zum 14 Jahrhundert*. Darmstadt.
[4] Hübsch. *Monuments de l'Architecture chrétienne primitive*. Pl. 54, fig. 6 à 13.

tion à la reine Théodelinde. Lupo le considère comme une œuvre de l'époque franque. D'Agincourt le tient pour longobard. MM. Sacchi le font remonter jusqu'au cinquième ou sixième siècle[1]. Enfin, Frédéric Osten le reporte au onzième. Certes, du cinquième au onzième siècle la distance est grande, et l'on peut juger une fois de plus, par l'énormité d'un tel écart, de la diversité des jugements portés sur l'âge des monuments lombards. A notre avis c'est Osten qui a raison, à cela près qu'il conviendrait d'étendre jusqu'au douzième siècle la limite de la période assignée par cet auteur à la construction de l'église.

Dispositions du plan. — Saint-Thomas d'Almenno (voy. pl. 92 et 93) est une rotonde annulaire à double étage, augmentée au rez-de-chaussée d'un chœur spacieux. Une simple niche contenant un autel sert d'abside à l'étage supérieur. Des arcades sur colonnes séparent, aux deux étages, la partie centrale des galeries annulaires. Il y a trois portes, l'une à l'ouest et deux au midi ; l'une de celles-ci donne accès au chœur. Les fenêtres sont rares et étroites : aussi l'intérieur de l'église est-il très obscur, et faut-il, pour y voir clair, laisser les portes ouvertes. Sauf l'abside, le rez-de-chaussée est dépourvu de fenêtres ; des niches les remplacent. Les évidements de cette espèce, tels qu'ils existent ici, sont extrêmement rares dans les monuments lombards. Il ne s'agit point, en effet, de niches intimement associées à d'autres organes de l'édifice, pareilles à celles qui occupent entièrement, dans les absides comasques et rhénanes, le fond des arcatures décoratives. A Saint-Thomas, les niches ne descendent point jusqu'au sol, ne sont point encadrées et n'ont aucune relation avec les nervures engagées dans la muraille : on les dirait faites pour contenir des statues ; mais comme il n'est pas vraisemblable que telle ait été leur destination, on doit y reconnaître sans doute un motif de décoration emprunté tel quel à quelque monument antique. Au reste, la rotonde tout entière pourrait bien n'être elle-même qu'une imitation d'un édifice plus ancien.

On monte à la galerie haute par deux escaliers contenus dans l'épaisseur du mur d'enceinte, et dont les origines se trouvent aux extrémités d'un même diamètre, l'une à gauche de la porte principale, l'autre à droite de l'entrée du chœur. Il semble, d'après la disposition des premières marches et la courbure des parois, qu'on ait eu d'abord le projet de construire en spirale l'escalier placé près de la porte et qu'on ait reconnu

[1] Sacchi. *Antichità romantiche d'Italia*. Milan, 1828, p. 36 et 37.

seulement en cours d'exécution l'impossibilité d'appliquer ce système sans rétrécir et déformer les galeries annulaires.

Le contour intérieur du mur d'enceinte est sensiblement circulaire, surtout dans la partie qui s'étend de l'ouest à l'est en passant par le sud; mais le contour extérieur présente deux renflements assez prononcés par suite d'un surcroît d'épaisseur donné à la muraille à l'emplacement de l'escalier qui avoisine la porte principale et à celui de la niche absidale du premier étage. Le vide intérieur est ovale : son diamètre varie de 4^{m},93 à 5^{m},23 : l'ovale est assez bien centré, mais orienté de travers par rapport aux axes principaux de l'édifice.

Construction. — Les huit arcades du rez-de-chaussée, portées sur de robustes colonnes, sont disposées suivant les côtés d'un octogone, en sorte que le vide intérieur affecte d'abord une forme prismatique. Du prisme il passe presque immédiatement au cylindre par l'intermédiaire de petites trompes qui occupent les tympans des arcades. Ce cylindre, interrompu au sommet de la murette d'appui du premier étage, se poursuit en haut de l'édifice, depuis la naissance des arcades supérieures, qui l'évident sur son pourtour, jusqu'au pied de la voûte hémisphérique à laquelle il sert de tambour. On y remarque des arcs de décharge très aplatis, destinés à transmettre immédiatement aux appuis, sans fatigue pour les arcades, la charge des œuvres hautes du monument.

Les deux étages de galeries sont couverts par des voûtes d'arête pourvues d'arcs-doubleaux et formerets. Celles de l'étage le plus élevé s'abaissent vers l'enceinte avec la même pente que la toiture, de manière à porter immédiatement sur leurs maçonneries la couverture en dalles schisteuses. La voûte hémisphérique porte aussi directement sa couverture en sorte que tout l'édifice est en maçonnerie sans aucun mélange de bois.

Grâce à l'épaisseur des murailles, les voûtes n'ont point fatigué la construction par leur poussée. Les parements, bâtis en moellons et pierres de taille, contiennent des assises de hauteur très inégale. L'appareil est assez soigné à l'intérieur; mais au dehors, où l'on n'a guère employé que du moellon, les assises ne sont pas dressées de niveau et les joints, dépouillés de mortier à leur bord, dessinent des sillons larges et profonds. Généralement la hauteur des assises extérieures mesure environ 0^{m},12 ; mais elle est parfois plus considérable et atteint jusqu'à 0^{m},24. Les matériaux employés consistent le plus souvent en un calcaire esquilieux de couleur grisâtre, auquel sont asso-

ciés, principalement dans les corniches et les colonnettes engagées, des blocs d'un grès assez grossier désigné sous le nom de *ceppo*. Les fûts de colonne sont tous monolithes et exécutés en ceppo, excepté ceux des colonnes du rez-de-chaussée qui avoisinent, d'une part, la porte principale et, d'autre part, l'entrée du chœur. Ces quatre fûts sont en marbre blanc.

Décoration. — La disposition intérieure de l'édifice est assurément l'une des plus décoratives qui se puisse imaginer. C'est le type de Saint-Vital réduit et simplifié. A l'extérieur, au contraire, les formes générales sont peu intéressantes. Aussi a-t-on senti le besoin de les orner. De là les colonnettes engagées qui se dressent en grand nombre contre les parements de la rotonde et soutiennent de distance en distance les petites arcatures de la corniche. Cette corniche, représentée sur la pl. 92, est d'ailleurs fort simple : les consoles sont robustes, l'aspect est vigoureux. Remarquons les consoles ménagées dans le cavet de la cymaise ; cet arrangement, fréquent dans le roman français, est très rare en Lombardie. Le couronnement extérieur de la tour centrale ressemble à celui du mur d'enceinte : huit courts pilastres viennent s'y lier avec les arcatures.

La corniche du chœur (voy. pl. 92), qui règne aussi bien le long des murs droits qu'autour de l'abside, est d'un dessin très riche et compose — on en jugera par la vue donnée ci-dessous[1] — un beau couronnement aux murailles qu'elle surmonte. Les arcatures entre-croisées, au lieu d'être construites en petits matériaux comme les arcs des corniches de la rotonde, sont taillées dans de grandes dalles qui comprennent plusieurs d'entre elles. Des plaquettes de schiste limitent haut et bas les rangées de dents de scie — ornement emprunté aux constructions en briques — qui, portées en saillie par des consoles, surmontent les arcs entre-croisés.

De fines colonnettes engagées se dressent contre les parois de l'abside dans les intervalles des fenêtres. Cordons et fenêtres devaient être disposés autrement d'après le projet primitif : on remarque, en effet, au bas de l'abside, trois colonnettes brusquement interrompues à peu de distance du socle, tandis que l'une de celles qui montent jusqu'en haut part précisément du niveau auquel s'arrêtent les tronçons inachevés. Évidemment l'on s'est ravisé en cours d'exécution.

Les sculptures sont nombreuses à l'intérieur de l'édifice. Les moins soignées appar-

[1] Je dois à M. de Laurière la photographie d'après laquelle est dessinée la vue de l'abside.

tiennent aux gros chapiteaux des colonnes du rez-de-chaussée. La coupe AB de la pl. 92 suffit à montrer la forme des plus simples de ces chapiteaux. Ceux qui se trouvent à l'entrée du chœur sont plus ornés que les autres : l'un (fig. I de la pl. 93) est garni de feuillages grossièrement tracés et sculptés ; l'autre (fig. II) a sa corbeille décorée d'arceaux entre-croisés. Le mauvais état de ces deux ouvrages pourrait faire soupçonner qu'ils proviennent de quelque construction plus ancienne. Les bases ne sont pas moins



frustes. La fig. IV montre leur forme ordinaire, tandis que la fig. III reproduit une disposition exceptionnelle. Toutes ces bases, sauf une, posent sur le sol par un plateau circulaire. Quelles que soient les formes de détail, chapiteaux et bases sont d'une robuste stature qui s'accorde bien avec les massives proportions des fûts. La vigueur de ces colonnes du rez-de-chaussée convient parfaitement à leur emplacement et à leur fonction.

Celles de l'étage supérieur sont beaucoup moins trapues. Leurs chapiteaux étant plus étroits, il a fallu, pour donner assiette aux arcs qu'ils soutiennent, les surmonter d'un grand sommier traité dans le mode bysantin. La comparaison des fig. VII et VIII

montre que ce sommier est plus développé dans un sens — celui de l'épaisseur des murs — que dans l'autre. Il en est de même à Saint-Vital de Ravenne. Cette inégalité de dimensions provient d'une nécessité matérielle bien comprise et franchement exprimée. Les chapiteaux des colonnes supérieures sont beaucoup plus ornés que ceux d'en bas. Nous donnons le dessin de cinq d'entre eux. Le plus délicatement sculpté est celui que représente la fig. VIII. Les symboles des Évangélistes en décorent un autre. Le chapiteau XI avec ses têtes de béliers, et surtout le chapiteau VII, enveloppé de feuilles et de volutes, et surmonté d'un abaque corinthien, peuvent passer pour une imitation de l'antique. Contentons-nous de dire, à propos du chapiteau IX, que les figures mises en scène sur ses parois paraissent groupées dans le but d'exprimer des actions ou des idées déterminées. En définitive, tous ces chapiteaux sont très différents les uns des autres, et l'on observe aussi que plusieurs d'entre eux sont trop larges pour leurs fûts. Il serait possible que quelques-uns fussent plus anciens que le monument. Quant aux bases, dont nous donnons un exemple, elles ont entre elles beaucoup de ressemblance.

Les nervures engagées dans le mur d'enceinte de la galerie haute consistent en de maigres pilastres surmontés de chapiteaux à écussons du genre cubique. A ces pilastres correspondent au rez-de-chaussée de robustes demi-colonnes, pourvues en général de chapiteaux à feuillages qui reproduisent le type corinthien avec une rare fidélité. Deux d'entre eux, situés près de l'entrée du chœur (voy. fig. V), diffèrent des autres en ce qu'ils sont ornés de figures humaines, figures bizarres dans la forme et dans l'attitude, mais bien comprises sous le rapport de l'effet décoratif. Des feuilles seulement épannelées garnissent la doucine du tailloir. La base (voy. fig. VI), d'un profil correct, est pourvue de griffes d'une forme particulière. Outre la doucine qui vient d'être signalée, on en trouve d'autres dans les ébrasements de la porte principale et d'une fenêtre de l'abside (voy. sur la pl. 92 les sections de ces deux baies).

Date du monument. — De toutes les sculptures de la rotonde celles que nous avons décrites en dernier lieu, c'est-à-dire les chapiteaux et les bases des colonnes engagées du rez-de-chaussée, sont les plus intéressantes pour la détermination de l'âge du monument, à cause de l'uniformité de leur style et de la précision avec laquelle les membres d'architecture qu'elles décorent s'adaptent aux fûts des colonnes. On reconnaît, en effet, à ces indices que les sculptures en question sont contemporaines de la construction du monument. Or elles annoncent un art avancé tant par le style des

figures sculptées sur les deux chapiteaux voisins du chœur que par la forme des griffes et le profil des tailloirs.

Le dessin très recherché de la corniche du chœur et la triple arcature au fond de laquelle s'ouvre, au premier étage, la petite fenêtre tournée vers le nord (voy. sur la pl. 92, le plan de l'étage supérieur et la coupe AB), conduisent à un jugement analogue touchant la date de l'édifice. On peut encore alléguer à l'appui de ces témoignages le style de la plupart des sculptures de la galerie haute, notamment celui du chapiteau VIII, qui se distingue entre tous par la finesse et l'élégance de ses ornements.

Il est vrai que d'autres parties de l'œuvre pourraient se prêter à des appréciations différentes. La forme circulaire de l'édifice, plus fréquente dans l'architecture romaine que dans la byzantine et celle du haut moyen âge italien, les niches ménagées dans les parois du rez-de-chaussée, et les réminiscences de l'art antique visibles dans quelques chapiteaux ; en un mot, la physionomie générale de la rotonde et quelques-unes de ses formes de détail semblent, au contraire, annoncer une origine reculée. Mais, lorsque divers caractères artistiques donnent sur la date d'un édifice des indications qui ne concordent pas entre elles, ce sont nécessairement — sauf la circonstance d'une restauration, dont il n'existe aucune trace dans le cas présent, les parties où apparaît l'art le plus développé qui doivent servir à fixer l'âge. Car des formes anciennes peuvent revivre par voie d'imitation, tandis que les formes les plus avancées se rapportent, selon toute vraisemblance, à l'époque même de la construction.

Aussi tiendrons-nous la rotonde d'Almenno pour un ouvrage de la fin du onzième siècle, ou plutôt de la première moitié du douzième. Il ne conviendrait pas de franchir cette dernière limite, surtout à cause de la petitesse et de la grossièreté de l'appareil extérieur, qui fait contraste avec la belle construction à joints très minces et grandes pierres bien équarries encadrées par des ciselures, qu'on observe dans l'église voisine de Saint-Georges. Celle-ci appartient certainement à la période finale du style lombard et comme elle consiste en une simple basilique couverte en charpente avec trois nefs séparées l'une de l'autre par des arcades sur pieds-droits[1], il n'est nullement probable qu'on ait pris, à raison de l'époque de sa construction, plus de peine pour la bien bâtir qu'on n'en prit au sujet de la rotonde, qui est un édifice tout autrement

[1] Les dessins de cet édifice sont donnés par Fr. Osten. *Die Bauwerke in der Lombardei*... Pl. 41 et 48.

recherché dans sa disposition et sa décoration. La supériorité des procédés d'exécution suivis à Saint-Georges ne peut guère tenir qu'à une sensible différence d'âge entre les deux édifices. Au reste l'écart de date apparaît encore très nettement quand on compare ensemble les sculptures de l'une et de l'autre église.

BAPTISTÈRE D'ARSAGO

L'église et le baptistère d'Arsago sont situés à une demi-lieue environ de la station de Somma, sur le chemin de fer de Milan à Gallarate. L'église, dédiée à Saint-Victor, est une basilique couverte en charpente, ayant trois nefs et trois absides, et dont les appuis intérieurs sont alternativement des colonnes et des piliers rectangulaires. Trois colonnes ont des chapiteaux de provenance antique. Un porche couvert en charpente régnait le long de la façade [1]. Toute la construction est extrêmement simple.

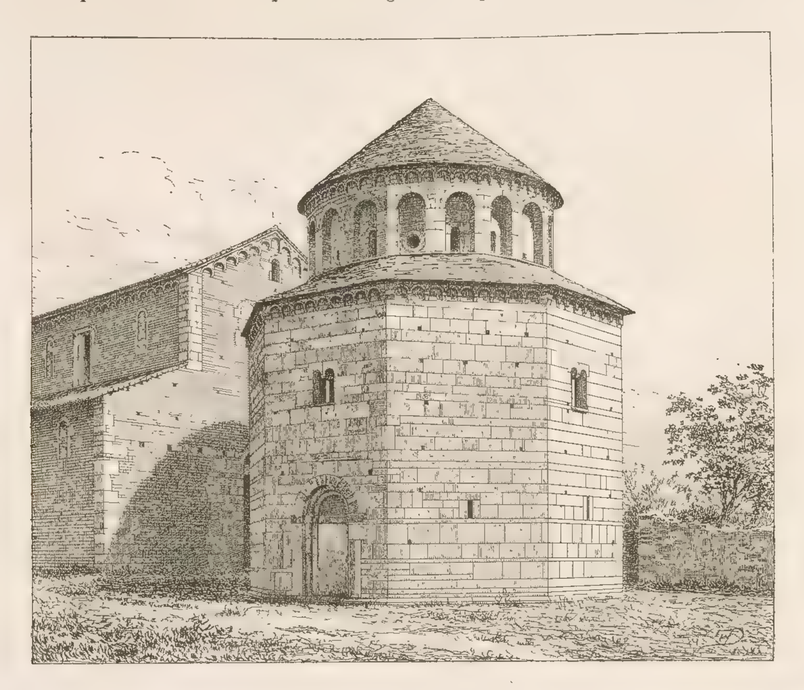
Au-devant et tout près de l'église, dans l'axe même de la façade, s'élève le baptistère, voué selon l'usage à Saint-Jean. Il se présente à l'extérieur sous l'aspect d'une tour octogonale, d'où sort, au sommet, le faîte d'une tour plus étroite, au parement évidé par des arcatures [2]. On entre dans l'édifice par deux portes qui se font face au nord et au midi (voy. pl. 94). A côté d'elles sont les points de départ des escaliers qui conduisent à la galerie supérieure. La piscine, placée au centre, se compose à présent d'une excavation octogonale, au fond de laquelle on descend par deux gradins.

Le rez-de-chaussée avec ses grandes niches, dont l'une creusée circulairement sert d'abside, se rattache au type des plus anciennes rotondes simples voûtées, telles que le temple de Portumne à Ostie, le temple octogone du palais de Dioclétien à Spalatro, l'église constantinienne de Saint-Marcellin et Saint-Pierre, Saint-Georges de Thessalonique et les deux rotondes milanaises de Saint-Aquilin et de Saint-Sixte (voy. pl. 4), tous édifices dont la filiation remonte au Panthéon de Rome. Cette partie basse du monu-

[1] On voit encore sur cette façade des trous où se logeaient les têtes des poutres de l'auvent.

[2] La vue d'ensemble, donnée ci-dessous, du baptistère et de la façade de l'église sont dessinées d'après une photographie dont M. de Laurière, son auteur, a bien voulu me faire présent.

ment fait contraste par l'épaisseur des maçonneries avec l'extrême légèreté de la construction qui la surmonte. Le premier étage se compose en effet d'une spacieuse galerie



limitée à l'intérieur par des arcades sur colonnes et à l'extérieur par une très mince muraille d'enceinte. C'est absolument, sauf le changement du cercle en octogone et la grosseur beaucoup moindre des murs, la même disposition que celle de la galerie supérieure de la rotonde d'Almenno.

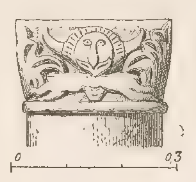
Au-dessus des arcades commence le tambour de la coupole, prisme à seize pans, qui se raccorde avec la base octogonale par de petites trompes à gradins situées dans les tympans des arcades. Les facettes de ce prisme se continuent dans la voûte. Celle-ci porte directement sa couverture conique en dalles schisteuses. Les voûtes d'arête de la galerie ne sont pas, comme celles de la rotonde d'Almenno, inclinées vers l'enceinte en vue de porter leur couverture. On a posé celle-ci sur une aire en maçonnerie supérieure aux voûtes et réglée suivant la pente du toit. Grâce à la qualité du mortier, cette aire rampante forme avec le massif de la voûte d'arête et la muraille du tambour un bloc évidé qui se maintient en équilibre, malgré la poussée de la

coupole, sur les grêles appuis des arcades et de l'enceinte. La hardiesse de la construction n'a point nui à sa solidité. Toutes les murailles ont gardé leur aplomb. Remarquons aussi que, par suite du système adopté, il n'entre pas une pièce de bois dans le gros œuvre de l'édifice.

Pas plus qu'à la rotonde d'Almenno il n'y a de fenêtres au rez-de-chaussée. Celles du premier étage consistent en trois baies géminées et deux très petites baies, ébrasées seulement vers l'intérieur. Seize autres ouvertures, allongées, rondes ou cruciformes, traversent le tambour dans l'intervalle des toitures.

Les formes accidentées et recherchées de l'intérieur de l'édifice sont par elles-mêmes très décoratives. Quelques organes accessoires, tels que les corniches à petites arcatures intérieure et extérieure et les colonnettes engagées, superposées au nombre de deux, qui occupent au rez-de-chaussée les angles de l'octogone, complètent les dispositions architecturales déterminées par le système de construction.

L'ornementation, réduite à quelques morceaux de sculpture, existe à peine. Dans la galerie haute, les chapiteaux et les bases des colonnes sont informes. Des feuillages, quelques figures de quadrupèdes et d'oiseaux décorent les chapiteaux des petites colonnettes engagées du rez-de-chaussée. Ce sont les meilleurs ouvrages de sculpture que contienne le monument. Les chapiteaux des supports engagés, au premier étage, dans le mur d'enceinte dépassent en sauvagerie tout ce qu'il est possible d'imaginer. On en jugera par le dessin donné ci-dessous.



L'exécution des maçonneries est au contraire traitée avec soin, sans atteindre cependant à la perfection de taille et de liaison qu'on observe dans les derniers monuments du style lombard. A l'intérieur comme à l'extérieur, les murs sont parementés en pierre de taille. Le moellon n'est guère employé que dans les voûtes. Les petits arcs des corniches sont construits en briques rouges et blanches.

Mais, d'autre part, le tracé des murs et des niches du rez-de-chaussée laisse beaucoup à désirer. Ainsi, les côtés extérieurs de l'octogone varient en longueur de $4^{m},86$ à $5^{m},73$;

et les niches, indépendamment de celles que restreint le passage des escaliers, diffèrent beaucoup les unes des autres par la forme et les dimensions.

En somme, l'architecture du baptistère d'Arsago offre des caractères très disparates. C'est d'abord un manque d'ensemble frappant entre le rez-de-chaussée, très pesamment bâti, et le premier étage construit avec une légèreté extraordinaire. Il y a là superposition de deux motifs empruntés à des types distincts, celui du Panthéon ou de Saint-Aquilin d'une part, et celui de Saint-Vital ou de Saint-Thomas d'Almenno de l'autre. La même association d'étages à niches et à galerie se présente aussi dans l'abside de Saint-Fidèle à Côme et dans la petite église de Sainte-Marie *del Tiglio* près Gravedona. Ce caractère artistique conduirait par suite, en même temps que la variété et la recherche des formes et la belle exécution des maçonneries, à ramener vers la fin du style lombard la date du monument. Mais l'irrégularité du tracé et l'extrême pauvreté de l'ornementation tendraient au contraire à faire reculer cette date. Parmi ces témoignages contradictoires, accueillons comme décisifs les plus sincères, les moins susceptibles de contrefaçon, c'est-à-dire ceux qui annoncent l'origine la plus récente, et tenons le baptistère d'Arsago pour un ouvrage à peu près contemporain de la rotonde d'Almenno, ouvrage dans lequel le rôle du sculpteur s'effacerait devant celui du maçon, ainsi que cela peut fort bien arriver pour un édifice construit à la campagne.

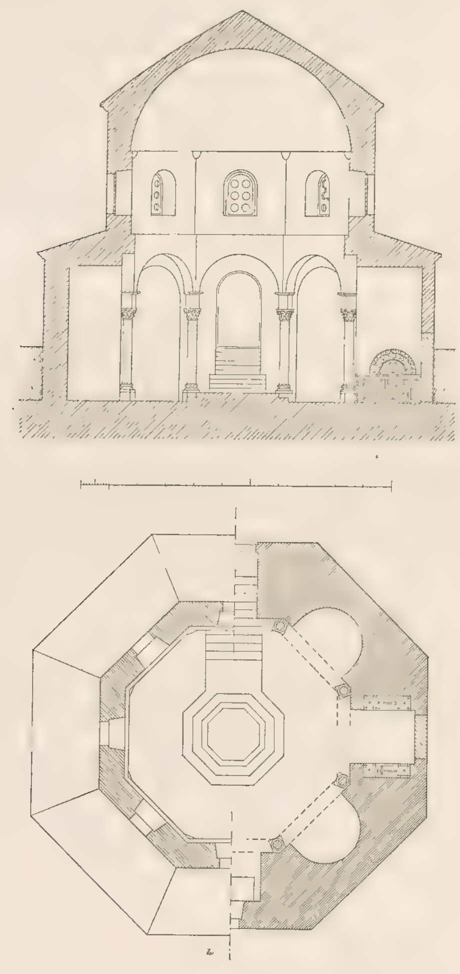
BAPTISTÈRES D'ALBENGA ET D'AGRATE-CONTURBIA

Saint-Thomas d'Almenno et le baptistère d'Arsago appartiennent, le premier complètement et le second partiellement, au type de la *rotonde annulaire.* L'usage de ce type n'a jamais été fréquent à cause de la complication des formes. Parfois, comme par exemple au baptistère d'Asti[1], on l'a simplifié en se privant de la galerie haute. Mais le type de la *rotonde simple* fut de beaucoup le plus répandu. Il s'applique avec tant de convenance aux baptistères qu'on peut y voir, en quelque sorte, leur disposition normale. Les baptistères de Ravenne et de Florence sont des rotondes simples. Il en fut de même pour la plupart des baptistères de style lombard, qui se composaient ordinairement d'une enceinte polygonale, presque toujours octogone, couverte en charpente ou voûtée et renfermant une piscine centrale. Tel était le baptistère de Varèse avant la restauration faite au commencement du treizième siècle[2]. Tels sont encore les baptistères d'Agliate (voy. pl. 74), de Lenno[3], d'Oggiono[4], de Parme, etc.

Quelques édifices de la même catégorie présentent des formes plus recherchées. Parmi ces derniers citons et décrivons, d'après M. le comte Mella, qui les a récemment publiés, les deux baptistères d'Albenga et d'Agrate-Conturbia[5], dont le premier est pareil, dans sa structure, au baptistère de Novarre[6].

[1] Fr. Osten. *Die Bauwerke in der Lombardei...* Pl. 5.
[2] Barelli. *Rivista archeologica della provincia di Como.* Fasc. 7 et 8. Dec. 1875, p. 25.
[3] Barelli. *Rivista archeologica...* Fasc. 10, Déc. 1876, p. 1 et suiv., pl. 1.
[4] Barelli. *Rivista archeologica...* Fasc. 7 et 8, p. 24.
[5] E. Mella. *Battisteri di Agrate-Conturbia e di Albenga*, Turin 1880, extrait des *Atti della Società d'archeologia e belle arti per la provincia di Torino,* vol. III, fasc. 1. Les dessins donnés plus loin dans le texte sont la reproduction de ceux qu'a relevés et publiés M. le comte Mella, à qui je dois complètement le présent article.
[6] Osten. *Die Bauwerke in der Lombardei...* Pl. 14.

Baptistère d'Albenga. — Cet édifice, situé dans la ville du même nom, sur la côte de Ligurie, s'élève au bord de la mer, à côté de la Cathédrale. La partie basse, avec ses grandes niches alternativement rectangulaires et circulaires,



ouvertes sur les côtés intérieurs de l'octogone, et les colonnes dressées dans les angles, reproduit à peu de chose près, quant au plan, la disposition du Temple octogone du palais de Spalatro. La seule différence est dans le contour de la salle intérieure, qui est octogonale au baptistère d'Albenga et circulaire dans le

temple élevé par Dioclétien. Le tambour supérieur a ses parois beaucoup plus minces que celles de l'étage du rez-de-chaussée : son mur d'enceinte pose en partie sur les arcatures qui joignent ensemble les colonnes, en partie sur les voûtes des niches.

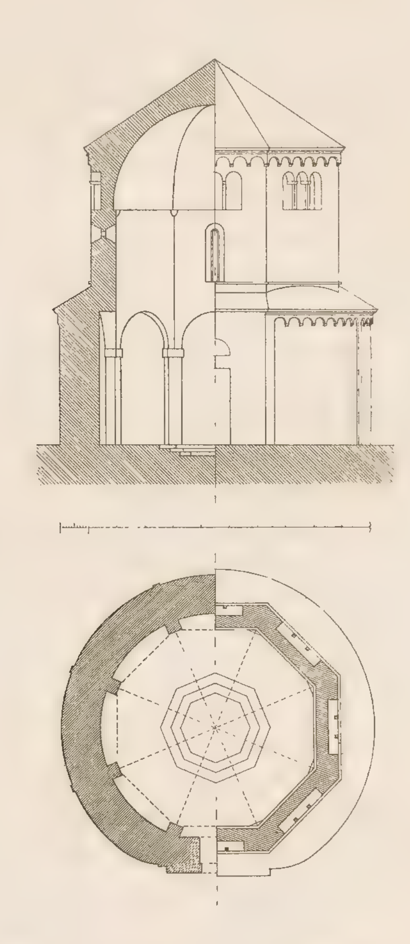
Les fenêtres, relativement spacieuses, sont closes par des dalles en grès, percées de trous ronds. Par la forme de la section comme par la dimension, ces baies annoncent une date reculée; car le tableau y affleure le parement externe du mur et l'ébrasement n'y existe que vers l'intérieur ; caractères significatifs, avons-nous déjà dit, et qui, pour les monuments du centre de la Cisalpine, dont, à la vérité, le baptistère d'Albenga ne fait point partie, indiquent une origine antérieure au neuvième siècle.

La coupole hémisphérique surplombe partiellement sa base octogonale : des culs de lampe soutiennent les porte à faux. Le fait que la couverture s'appuie directement sur la voûte montre qu'on s'efforçait, pour rendre les édifices durables, d'y éviter l'usage du bois. La porte actuelle fut ouverte après coup, lorsqu'on boucha l'ancienne, située au fond de la niche où deux tombeaux encastrés dans le mur se font vis-à-vis. Un autel s'élevait dans la niche opposée, dont les parois étaient ornées de mosaïques en marbre, aujourd'hui presque disparues, qui représentaient, paraît-il, des croix, des animaux et d'autres symboles accompagnés d'inscriptions. Il ne subsiste plus, en fait d'ouvrages décoratifs, outre les tombeaux précités, que les chapiteaux corinthiens de provenance antique appartenant aux colonnes. Les fûts de celles-ci paraissent être en granit de Corse. Par suite des alluvions sans cesse déposées par le torrent voisin, le sol extérieur s'est relevé de $2^{m},20$ au-dessus du pavé du baptistère.

L'examen du monument n'a pas donné lieu à M. le comte Mella d'y reconnaître l'association de deux constructions distinctes, que pourrait faire soupçonner le brusque rétrécissement du mur d'enceinte au-dessus des niches du rez-de-chaussée. On peut s'expliquer d'ailleurs le motif de cette disposition, très favorable à la stabilité, par une persistance de goût, attestée par de nombreux exemples, en faveur des grandes niches ouvertes sur le pourtour des rotondes. Le savant auteur qui nous sert de guide n'admet pas que le baptistère d'Albenga puisse remonter, comme on l'a prétendu, jusqu'au cinquième siècle. Il lui assigne pour date le huitième ou le neuvième siècle, sur la foi des caractères d'ancienneté de son architecture, et nous ne voyons pas qu'il y ait rien à objecter à cette conclusion.

Baptistère d'Agrate-Conturbia. — Le baptistère d'Agrate-Conturbia est situé dans la province de Novarre, non loin du Tessin, auprès de l'église paroissiale vouée à saint

Victor. Il offre, dans sa partie centrale, beaucoup de ressemblance avec le baptistère d'Albenga précédemment décrit. Dans les deux édifices, en effet, le tambour octogonal de la coupole repose sur une ceinture d'arcades intérieures. Mais le mur d'enceinte



contre lequel sont appuyées ces arcades diffère totalement de l'une à l'autre des rotondes : il se compose au baptistère d'Agrate d'une simple muraille circulaire.

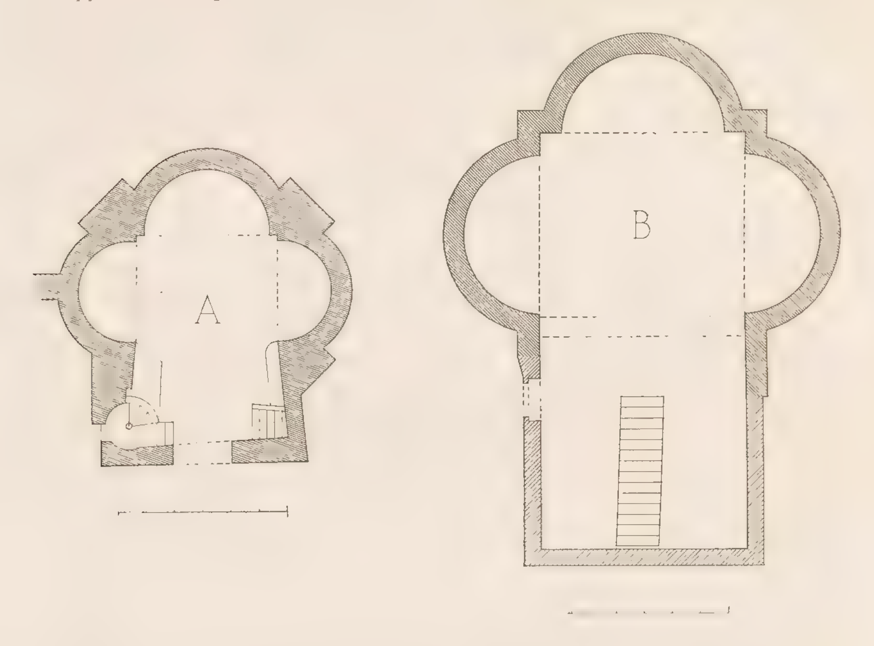
Des corniches à petites arcatures couronnent extérieurement la muraille en question ainsi que le tambour de la coupole. Celui-ci est en outre décoré par des arcatures profondes soutenues par des colonnettes et distribuées, par groupes de trois, sur les

différentes faces. Cette décoration extérieure est la seule que possède l'édifice ; les ornements sculptés font absolument défaut.

L'examen de l'appareil révèle des faits intéressants. Le pied de l'enceinte, sur une hauteur de 0m,30 à 0m,50, est formé d'une maçonnerie grossière en blocages et galets, tandis que tout le restant des parois extérieures, tant à l'étage octogonal qu'à l'étage circulaire, consiste en pierres appareillées, de grandeur et de nature diverses, fournies par les blocs erratiques qui abondent dans la contrée. De ces deux constructions distinctes, M. le comte Mella attribue la plus ancienne à l'époque romaine et la suivante au onzième siècle. On aurait utilisé pour le baptistère les fondements d'un édifice antique, dont la présence à Agrate s'expliquerait par les nombreuses inscriptions romaines trouvées dans cette localité. Et l'on aurait appliqué contre les parois intérieures de l'enceinte circulaire les piédroits réunis par des arcades qui portent l'étage octogonal supérieur. L'enduit étendu sur les murailles a malheureusement empêché M. le comte Mella de vérifier l'exactitude de cette dernière conjecture.

BAPTISTÈRES DE BIELLA ET DE GALLIANO

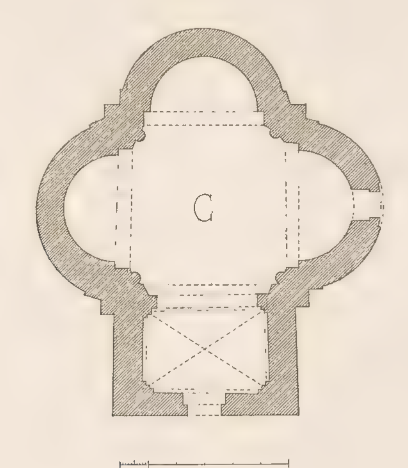
Les édifices disposés en forme de croix à branches rectangulaires plus ou moins développées sont fréquents dans l'architecture religieuse chrétienne. Les *cubicula* ou



chambres sépulcrales des Catacombes romaines affectent souvent cette forme, qui convient très bien à l'installation des tombeaux. On la retrouve dans la chambre sépul-

crale du tombeau de Théodoric ainsi que dans le monument funéraire bâti à Ravenne par Galla Placidia[1].

A côté des édifices de cette catégorie s'en placent d'autres qui dérivent du même principe, mais dans lesquels tantôt trois et tantôt quatre croisillons sont arrondis en demi-cercle, de manière à dessiner en plan une croix à branches *absidiformes*. L'origine de ce type remonte également aux Catacombes. Nous donnons ci-dessus, d'après le P. Marchi[2], les plans de deux chapelles, voisines l'une de l'autre, et probablement vouées, la première A à saint Damase, et la seconde B aux saints Marc et Marcellien. Ces édifices abritent des entrées de Catacombes situées près de la voie ardéatine : la



branche inférieure de la croix y est seule rectangulaire. Il en est de même à Sainte-Marie *del Tiglio* près Gravedona (Voy. pl. 88), où les absides sont beaucoup moins développées que les côtés de l'enceinte centrale, et à la petite église de Saint-Gusmeo[3], située aussi près de Gravedona. Un autre exemple de cette forme de plan est donné par la chapelle de Saint-Benoît (fig. C) bâtie auprès de Saint-Pierre de Civate[4]. Remar-

[1] Hübsch. *Monuments de l'architecture chrétienne depuis Constantin jusqu'à Charlemagne* (traduction française) Paris 1866. Voyez les pl. 13 et 15 pour le Mausolée de Galla Placidia et les pl. 21 et 24 pour le tombeau de Théodoric.

[2] Marchi. *Monumenti delle arti christiane primitive nella metropoli del christianesimo*. Roma, 1844-48. Pl. 45 et 46.

[3] Voyez précédemment, à la p. 366, en note.

[4] Je suis redevable à M. le chanoine Barelli du plan, relevé par M. Valti, de la chapelle de Saint-Benoît. Cette construction, voûtée sur les quatre branches de la croix, est à présent couverte au milieu par une toiture en charpente.

quons aussi que la même disposition existe en miniature au fond de la grande rotonde de Padoue (Voy. pl. 24) et dans les chapelles absidales de plusieurs églises byzantines d'un style avancé bâties en Orient[1]. D'autre part Saint-Laurent de Milan (Voy. pl. 4) et Saint-Fidèle de Côme (Voy. pl. 82), nous la montrent traitée sur une grande échelle. Saint-Nazaire majeur à Milan (Voy. p. 201) la rappelle encore.

Nous pourrions citer aussi des édifices allemands et français. Contentons-nous de mentionner parmi les premiers, trois églises de Cologne : Sainte-Marie du Capitole, Saint-Martin et les Saints-Apôtres, et, parmi les seconds, Saint-Martin de Londres dans le département de l'Hérault[2], l'oratoire de Saint-Saturnin, la chapelle de Querqueville[3], et la chapelle de la Sainte-Croix à l'abbaye de Montmajour, près Arles[4]. Cette dernière, à quatre branches absidiformes, offre à rez-de-chaussée la même disposition que les deux baptistères de Biella et de Galliano, dont nous allons maintenant entreprendre l'étude après avoir signalé l'origine reculée et l'usage persistant du type auquel ils appartiennent.

Baptistère de Biella. — C'est encore à M. le comte Mella que nous devons de connaître le baptistère de Biella et d'en pouvoir donner les dessins[5]. L'édifice consiste dans un étage inférieur limité par quatre absides ou grandes niches ouvertes sur les côtés d'un carré central, et dans une espèce de tour qui surmonte ce carré et repose sur des arcs doubleaux construits en tête des niches. La tour en question se termine par une petite lanterne de construction postérieure. Elle attire tout d'abord l'attention par la singularité de ses formes. Son tambour ne pouvait pas rester carré comme la plate-forme d'appui à cause de la coupole qu'il devait soutenir. Des pendentifs furent donc établis à sa base ; mais on les construisit avec beaucoup de timidité, si bien qu'ils n'ont pas l'envergure nécessaire pour faire passer la section du carré jusqu'au cercle ou à l'octogone. Ils ont permis seulement d'arrondir les angles et d'obtenir ensuite, par une déformation graduelle des parois, la courbure sphérique terminale.

Le contour extérieur de la tour s'explique par les dispositions intérieures. C'est un

[1] Par exemple les églises du Theotocos et de Dieu tout puissant à Constantinople, Saint-Clément d'Ancyre et l'église de Cassaba en Lycie. Les ouvrages de Salzenberg et de Texier donnent les plans de ces édifices.

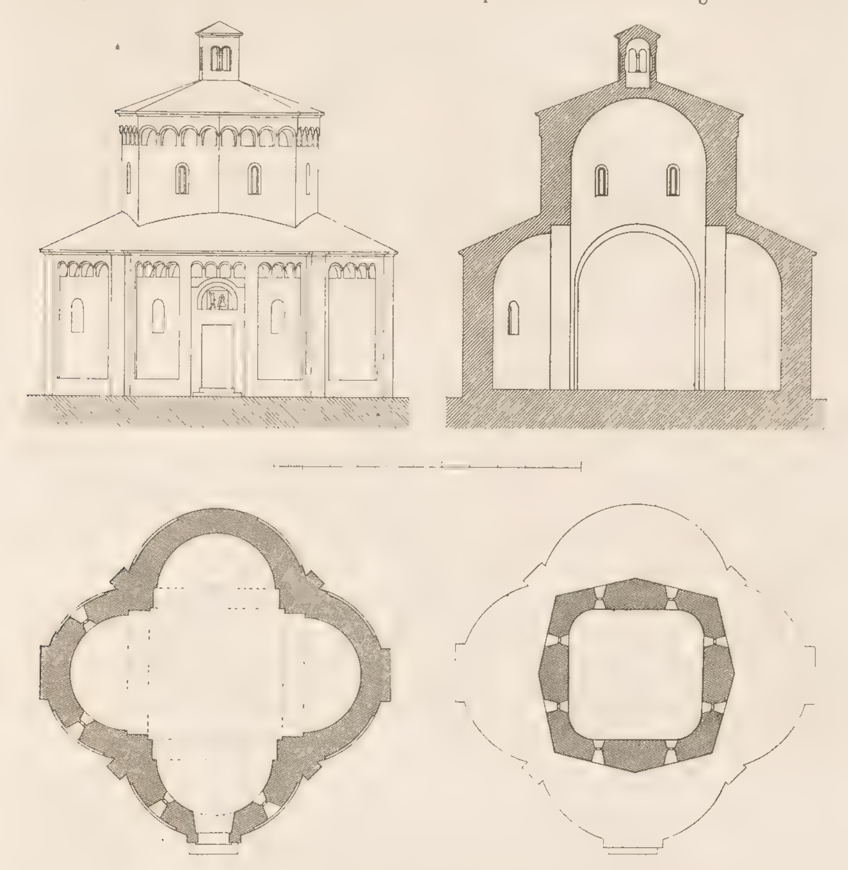
[2] Revoil. *Architecture romane du midi de la France.* Paris 1873. Tome I, pl. 33.

[3] Albert Lenoir. *Architecture monastique,* 2 et 3 partie. Paris, 1856. p. 8 et 10.

[4] Viollet-le Duc. *Dictionnaire d'Architecture,* à l'article « Chapelle » Tome II, p. 445.

[5] E. Mella. *Antico battistero della Cattedrale di Biella.* Turin, 1873. Non content de m'offrir ce très intéressant opuscule, l'auteur a bien voulu m'envoyer ses dessins originaux.

compromis entre le carré, qu'eût motivé la forme du tambour, et l'octogone régulier qui convenait mieux pour la voûte. De là cet octogone bâtard aux angles successifs fort inégaux, les uns très obtus, les autres assez peu différents de l'angle droit. De là



encore l'orientation inusitée des faces, par suite de laquelle des arêtes correspondent aux axes principaux de l'édifice.

Il résulte des précédentes observations que si l'on prend comme point de départ la structure des pendentifs, toutes les particularités de la construction qui les surmonte s'expliquent d'une manière satisfaisante. Dès lors, la gaucherie d'aspect du monument tiendrait moins à la maladresse de ses auteurs qu'à leur timidité, qui les empêcha de développer suffisamment le surplomb des pendentifs. En tout cas, ces constructeurs

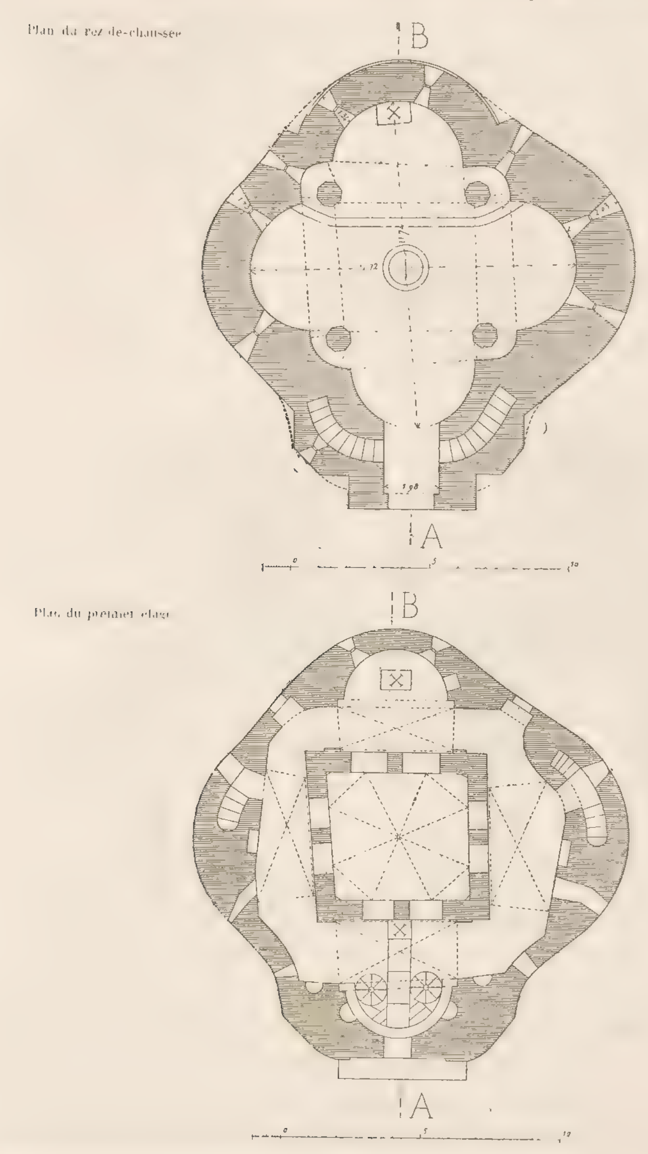
n'étaient pas encore familiarisés avec l'art d'installer une coupole sur une base carrée, et leur inexpérience à cet égard témoigne en faveur de l'ancienneté de l'édifice.

Les arcatures profondes qui servent de couronnement à chacun des deux étages peuvent aussi conduire à la même conclusion, car elles existent fréquemment dans les monuments très anciens, tels, par exemple, que la rotonde de Brescia, les absides de Saint-Ambroise et de Saint-Eustorge. Enfin, la grossièreté de l'appareil vient encore confirmer ces indications. Aussi ne voyons-nous pas qu'on puisse rien objecter à M. le comte Mella, qui propose de faire remonter le baptistère de Biella jusqu'au huitième ou au neuvième siècle. La dernière de ces deux époques nous paraîtrait d'ailleurs plus admissible que l'autre, à cause de la forme étroite et allongée des fenêtres et de leur double ébrasement, qu'on n'observe pas encore dans les monuments du huitième siècle.

Baptistère de Galliano. — Le baptistère de Galliano dépendait de l'église voisine de Saint-Vincent, dont la fondation primitive remonte à une haute ancienneté, et qui fut pendant longtemps le siège d'une paroisse transférée plus tard à Cantù. L'église actuelle maintenant enlevée au culte, est du même type que la basilique d'Agliate (Voy. pl. 74), dont elle reproduit toutes les dispositions principales, sauf que les absides succèdent immédiatement aux nefs, sans interposition de compartiments voûtés, et que les escaliers de la crypte, au lieu de s'ouvrir latéralement sur les bas-côtés, sont disposés de front, à droite et à gauche de la rampe centrale qui monte à la tribune. Ce modeste édifice offre surtout de l'intérêt à cause de son ancien ambon, primitivement situé en avant de la tribune, à gauche de l'escalier, et des très anciennes fresques, maintenant à peu près disparues, qui décoraient ses parois jusque dans la crypte. Le nom d'Aribert ou Eribert, qui fut *custode* de Saint-Vincent en même temps que sous-diacre de l'église milanaise, avant d'occuper la chaire épiscopale de Milan, se rattache à la basilique de Galliano par le double témoignage d'une inscription de 1007, relative à une translation de reliques, et d'une peinture située dans la crypte, qui représentait, paraît-il, le sous-diacre Aribert offrant une église à Dieu. La basilique de Saint-Vincent aurait donc été, vers l'an mil, reconstruite ou restaurée par ce personnage [1].

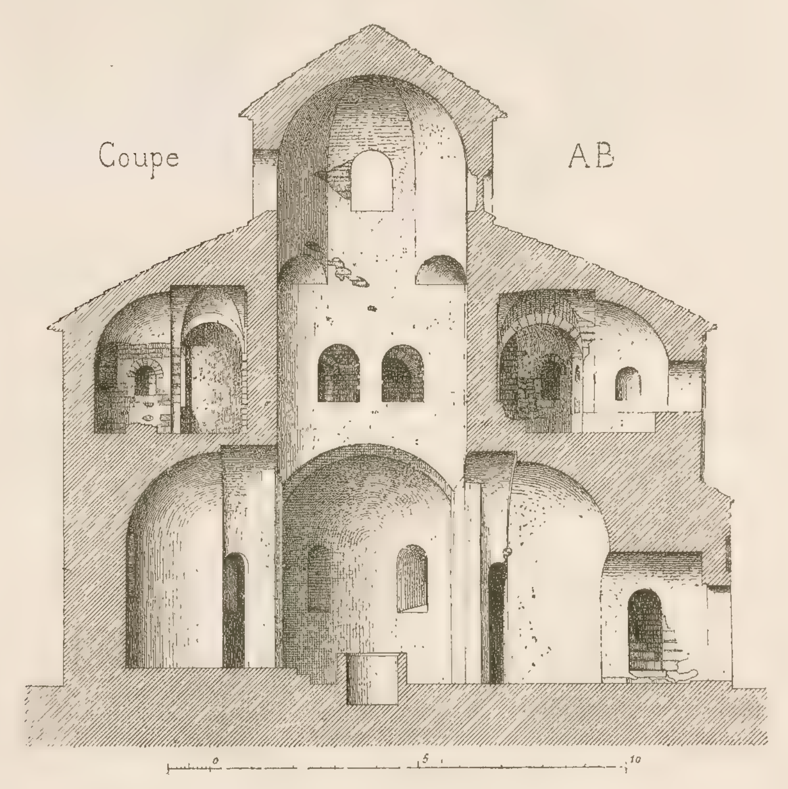
[1] Annoni. *Monumenti e storia del borgo di Canturio e sua pieve*. Milan, 1835. Voir aussi : Giulini. *Storia di Milano*. Vol. I, p. 358 (lire la note de l'éditeur) et Vol. II, p. 40. M. le chanoine Barelli a publié dans la « *Rivista archeologica della provincia di Como*, » fasc. 7 et 8 (Déc. 1875), une courte notice sur l'église de Saint-Vincent et son baptistère.

Le baptistère, sur lequel on ne possède aucun renseignement historique, est un édi-



fice à coup sûr plus important que l'église, et qui mérite d'appeler l'attention par sa

très curieuse physionomie artistique, Il a conservé son ancienne piscine, taillée dans un seul bloc de granit. Ce monument possède deux étages, dont nous donnons les plans. Le rez-de-chaussée est disposé sur le type du baptistère de Biella. Il n'y a pas d'autre différence que l'épaisseur beaucoup plus grande donnée aux murailles et l'installation dans les angles du carré central de piliers octogones isolés du mur par d'étroits passages. On parvient à l'étage par deux escaliers contenus dans la muraille et dont l'ori-



gine est près de la porte. L'étage en question se compose d'une galerie de forme très irrégulière, enveloppant le tambour carré de la tour intérieure et renflée par des absides à l'est et à l'ouest : des baies sont ouvertes sur le vide central. Vers le sommet de l'étage et avant de sortir du toit, le tambour passe du carré à l'octogone par l'intermédiaire de trompes coniques. Enfin la tour se termine par une coupole octogonale au pied de laquelle sont percées quatre spacieuses fenêtres. La couverture en dalles schis-

teuses est partout appuyée sur les voûtes ; il n'entre pas de bois dans la construction. De nombreuses fenêtres, en général fort étroites, sont pratiquées dans le mur d'enceinte, tant au premier étage qu'au rez-de-chaussée.

L'ensemble de ces dispositions, réunies dans un petit espace, donne lieu à des formes très compliquées. Non seulement on s'est proposé d'introduire une galerie haute dans un édifice cruciforme à branches arrondies, mais on a renchéri sur les difficultés d'une pareille entreprise en appuyant la tour intérieure sur des supports isolés au lieu de l'asseoir, comme au baptistère de Biella, sur les angles rentrants du mur d'enceinte. Cet arrangement ne paraît justifié par aucune convenance d'utilité. Il ne s'explique que par la recherche de l'effet décoratif, recherche étrange de la part de constructeurs aussi incultes que ceux dont nous jugeons l'œuvre. Leur rusticité éclate partout; dans l'extraordinaire irrégularité du plan ; dans l'insigne gaucherie de l'ajustement des piliers octogones avec les voûtes qu'ils soutiennent ; dans la difformité de la galerie haute, la rudesse de la structure et l'absence presque complète d'ornements en relief; en un mot, dans toutes les parties de la construction.

Ainsi, le baptistère de Galliano témoigne à la fois de visées prétentieuses et d'une extrême impéritie. Une œuvre aussi défectueuse n'est pas, sans doute, la simple copie d'un autre monument. L'incohérence des formes trahit assez clairement l'association mal concertée de dispositions architecturales empruntées à des types différents. L'idée de construire la galerie haute, afin d'y loger les deux autels qui subsistent encore à l'état de ruines, fut probablement suggérée par quelque rotonde annulaire à double étage. En même temps, les supports isolés du rez-de-chaussée et les petites niches de l'étage supérieur laissent paraître d'autres imitations, dont il n'est guère possible de discerner la provenance.

Quoique le baptistère de Galliano soit un édifice beaucoup plus incorrect et plus grossièrement bâti que celui de Biella, il ne paraît pas possible de lui attribuer une origine aussi ancienne. La structure des pendentifs donne à ce sujet une indication significative. Très timidement et incomplètement développés dans le second de ces édifices, ils se présentent dans le premier sous la forme habituellement en usage dans les coupoles lombardes. Aussi le baptistère de Galliano pourrait-il, comme l'église qu'il accompagne, dater des environs de l'an mil. De même que cette église, il était peint à l'intérieur. La rudesse de son architecture s'expliquerait par la rusticité des ouvriers, simples maçons de campagne, qu'on aurait employés à la construction.

CATHÉDRALE DE PARME

La cathédrale de Parme est un monument considérable, qui surpasse en importance ceux que nous avons étudiés jusqu'ici. Elle appartient presque sans mélange au pur style lombard, dont elle offre l'expression la plus grandiose et, à beaucoup d'égards, la plus achevée. Pour se renseigner à son sujet, on ne saurait consulter une meilleure étude que la notice de M. Odorici[1]. L'histoire de la cité s'y mêle avec celle de l'église, composant un saisissant tableau, qui fait revivre sous nos yeux, avec une sûreté de trait et une puissance de relief singulières, la physionomie de la ville de Parme pendant la période la plus attachante du moyen-âge.

C'est que Notre-Dame de Parme fut l'une de ces grandes cathédrales, à la construction desquelles s'appliquèrent, dans une époque d'ardente foi religieuse et de patriotique enthousiasme, l'effort de tout un peuple. Elle fut pour la cité le Temple par excellence, le sanctuaire voué non seulement au culte des croyances, mais encore à la glorification des idées qui passionnaient les esprits. On y déposait un exemplaire des lois et l'on y gardait le *caroccio*. Là se prononçaient les vœux suprêmes pour le salut de la patrie et s'appendaient les trophées de la victoire. Là encore s'accomplissaient les fêtes solennelles, à la fois religieuses et populaires. Le prestige de la cathédrale était si grand qu'une influence politique considérable revint aux confréries du *Laborerium* et du *Consortium*, qui s'étaient formées et développées en même temps que

[1] Odorici. *La Cattedrale di Parma*. Milan, 1864. Cette notice a paru dans les vol. XII et XIII de « *l'Ingegnere architetto.* »

l'édifice. Mais rien peut-être ne peint mieux le respect et l'amour des Parmesans pour leur cathédrale que la touchante action du pieux Guidolino da Enzola, qui laissa maison et famille pour venir habiter tout près du Dôme, dans le seul but de veiller à sa conservation en empêchant les enfants de jeter des pierres contre la façade, alors couverte de peintures.

Jusqu'au commencement du dixième siècle, la cathédrale était renfermée dans l'intérieur des murs. Détruite par le feu en 920, elle fut rebâtie hors de l'enceinte, ce qui ne l'empêcha point d'être brûlée de nouveau le 10 août 1058, lors d'un terrible incendie qui consuma la plus grande partie de la ville. A la suite de ce désastre, l'évêque Cadalus ou Cadolaus, le puissant et ambitieux prélat qui devint anti-pape sous le nom d'Honorius II et disputa par les armes la possession de Rome à Alexandre II, entreprit une reconstruction complète de la cathédrale. Pascal II consacra la nouvelle église en 1106; mais le tremblement de terre de 1117 la renversa en grande partie, ainsi que nous l'apprend une chronique de l'époque en ces termes « *Et maxima pars ecclesiæ majoris de Parma corruit.* » Il fallut se remettre à l'ouvrage pour relever l'édifice de ses ruines. La confrérie du *Laborerium* s'employa à cette tâche. A-t-elle seulement restauré l'église, ou l'a-t-elle, dans le cours du douzième siècle, presque entièrement rebâtie? Telle est l'importante question qu'il faudra examiner. L'histoire ne donne, pour la résoudre, aucune information.

Disposition et système de construction. — Le plan de la cathédrale de Parme (voy. pl. 95) est remarquable par le développement de la tribune et des croisillons du transsept. Les petites absides ne sont pas dans les axes des collatéraux. On les a rapprochées des extrémités du transsept afin, sans doute, de pouvoir les faire plus grandes et de les disposer au milieu des croisillons. Le même arrangement existe dans quelques églises françaises, telles que Saint-Etienne à Nevers et Notre-Dame-du-Port à Clermont; mais il est alors motivé par la prolongation des bas-côtés autour du chœur. A ces absides latérales furent ajoutées à Parme deux autres absides qui se font vis-à-vis aux extrémités nord et sud de la nef transversale. De tels arrondissements des bras du transsept furent pratiqués de tout temps dans les églises auxquelles on a franchement donné la forme d'une croix; témoins la basilique des Saints-Apôtres ou Saint-Nazaire majeur, à Milan (voy. p. 201), la cathédrale d'Ancône, le Dôme de Pise, l'église de la Chartreuse de Pavie, la moderne basilique de Saint Pierre, à Rome, etc. Les trois croisillons du chevet deviennent alors semblables et le plan de l'édifice dessine une croix

tout à fait régulière. Par suite de ces dispositions, la cathédrale de Parme est pourvue de cinq absides[1].

La tribune, très spacieuse, élevée de dix-sept marches au-dessus du pavé de l'église, couvre une crypte de même étendue, à laquelle on descend aujourd'hui par les deux escaliers situés dans les collatéraux. Nous avons représenté la moitié de cette crypte sur le côté gauche du plan. Trente-six colonnes de diamètre inégal et de provenance diverse soutiennent, avec les murs d'enceinte, les petites voûtes d'arête qui portent le pavé de la tribune. L'escalier, traversant en largeur toute l'église, par lequel on monte au chœur, est remarquable par son aspect monumental. On peut regretter seulement que, à raison de sa grande hauteur, les cérémonies religieuses soient en partie masquées aux regards du peuple. Cette hauteur excessive fut d'ailleurs motivée par la convenance de donner une élévation suffisante à la crypte, vaste église souterraine presque moitié aussi spacieuse que l'édifice aérien. Nous avons déjà vu qu'une disposition analogue de tribune, de crypte et d'escalier existe en petit à Saint Théodore de Pavie (voy. pl. 68).

Remarquons la forme irrégulière et très simple des supports isolés de la coupole. Elle fait contraste avec l'élégante membrure des piliers qui précèdent Ceux-ci, alternativement plus gros et plus faibles, sont non seulement distribués en plan, mais encore découpés en section, comme s'ils devaient porter dans la grande nef, ainsi qu'à Saint-Ambroise de Milan ou à Saint-Michel de Pavie, des voûtes d'arête sur plan carré. Mais telle n'est point la disposition des principales voûtes. Chacune des travées correspondant aux intervalles des gros piliers est subdivisée en deux compartiments barlongs par un arc doubleau intermédiaire, arc doubleau qui, réuni à son pied avec deux arcs diagonaux, retombe sur une seule colonnette montante par l'intermédiaire d'un plateau d'appui (voy., sur la pl. 99, le fragment de coupe longitudinale).

Dans les gros piliers, les colonnettes sont au nombre de trois comme les arcs auxquels elles correspondent. Il semble, d'après cela, que l'on ait eu d'abord l'intention d'établir sur la nef principale de grandes voûtes d'arête sur plan carré, et que, après avoir disposé les appuis en conséquence, on se soit ravisé en faveur du système plus perfectionné des voûtes d'arête sur plan barlong. Mais les petits piliers ne pouvaient fournir, vu leur moindre section, qu'une seule nervure montante. On suppléa, par l'addition d'une dalle, à l'insuffisance de l'assiette donnée par cet unique cordon. Et les voûtes barlongues, employées à Saint-Pierre *in ciel d'oro*, se seraient ainsi combi-

[1] A l'église de la Chartreuse de Pavie les absides sont au nombre de neuf, à raison de trois par croisillon. La symétrie est alors complète.

nées, dans la cathédrale de Parme, avec le système de piliers inégaux appliqué à Saint-Michel-Majeur.

Dans cette dernière église, les voûtes actuelles sont également barlongues ; mais les voûtes primitives étaient disposées sur plan carré. On les reconstruisit, à la fin du quinzième siècle, en subdivisant chaque travée par un arc doubleau, dont l'installation obligea de prolonger après coup la nervure saillante du petit pilier. Celle-ci se terminait au pavé de la galerie haute du bas-côté. Sans toucher à cette colonnette, ni même déplacer son chapiteau, on se contenta de l'exhausser par un pilastre rectangulaire.

La grossièreté de cette retouche trahit son exécution postérieure, faite à long intervalle. Dans le Dôme de Parme, au contraire, le changement du projet primitif, annoncé seulement par l'addition d'un plateau d'appui sous le pied des nervures, se présente comme une modification faite au cours des travaux.

La structure de l'édifice jusqu'à la naissance des voûtes pourrait aussi faire supposer que primitivement on construisit ou voulut construire des voûtes d'arête *sixpartites*, dans lesquelles les arcs doubleaux, partant de tous les appuis, gros et petits, se combinent avec des nervures diagonales joignant ensemble les principaux supports, et se coupant mutuellement aux sommets des arcs doubleaux intermédiaires. Mais il ne paraît pas que les voûtes de cette espèce soient nulle part venues en usage avant la seconde moitié du douzième siècle ; et les piliers de la cathédrale de Parme datent certainement de plus loin.

Les grandes voûtes elles-mêmes pourraient remonter jusqu'à la construction de l'édifice : elles sont assez massives et leurs nervures sont assez robustes pour qu'il soit permis de le présumer. Elles auraient été, vu la minceur des murs et l'exiguité des contreforts, maintenues dès l'origine par des tirants en fer, auxquels on donna plus tard l'assistance des murs rampants qui font saillie sur les toitures des bas-côtés. Contrairement à l'usage suivi dans les églises lombardes, les compartiments rectangulaires des croisillons sont couverts par des voûtes d'arête à nervures saillantes. La coupole octogonale, appuyée sur un court tambour de même forme, repose par des trompes coniques sur les quatre grands arcs de la croisée. Fermée au sommet, elle est éclairée à la base par huit spacieuses fenêtres rondes. Une merveilleuse peinture de Corrège, la célèbre fresque de l'*Assomption*, décore les parois de cette coupole.

Dans les collatéraux, la galerie supérieure est très basse relativement à celle du rez-de-chaussée, de telle sorte que les fenêtres hautes de la grande nef ont pu recevoir

de notables dimensions. Le triforium s'ouvre sur le vaisseau central par de petites arcades sur colonnettes, au nombre de quatre par travée, que des arcatures en plein cintre enveloppaient probablement dans l'origine. Ces petites arcades multiples substituées à une arcade unique, sont une innovation intéressante, qu'on observe dans les cathédrales de Pise et de Modène, mais dont la cathédrale de Parme offre seule l'exemple parmi les églises de style proprement lombard. Le changement de parti était d'ailleurs bien motivé. On pouvait, en effet, se dispenser, dans le cas actuel, d'ouvrir largement le triforium vers l'intérieur de l'église, attendu que l'ampleur donnée aux fenêtres hautes du vaisseau central rendait moins nécessaire de recourir, pour l'éclairage de ce vaisseau, au jour des galeries supérieures. En même temps, des divisions étroites, comme celles que déterminent les arcatures multiples, convenaient bien à l'architecture élancée du monument.

Cet élancement dans les formes est un des caractères artistiques les plus frappants de la cathédrale de Parme. Non seulement la hauteur de la grande nef y est double de la largeur, mais l'étroitesse des travées, la multiplicité et le rapprochement des nervures montantes font paraître ces proportions d'autant plus sveltes.

Malgré l'inégalité des piliers, qui exprime l'intention première d'établir de grandes travées, la nef principale ne contient point un nombre entier de ces grandes travées. Elle en renferme trois et demi, correspondant à sept petites ; et le sixième support de chaque file, à partir de la façade, se trouve être un gros pilier, bien qu'il précède immédiatement l'appui de la coupole. Ces anomalies pourraient s'expliquer en admettant que, lors de la reconstruction de la cathédrale, on ait maintenu la façade et la croisée dans leurs positions primitives, et que, dans l'intervalle ainsi fixé par avance, on ait distribué des piliers inégaux avec l'espacement convenable pour diviser la nef centrale en grandes travées carrées. Il y aurait trois et demi de ces travées parce que ni trois ni quatre d'entre elles ne se fussent bien ajustées dans la longueur du vaisseau.

Tandis que les principaux piliers des nefs ont, à très peu de chose près, des sections identiques, les petits piliers ont des formes différentes d'une travée à l'autre. Les nervures similaires y sont tantôt rectangulaires, tantôt octogones, tantôt rondes. (voy. sur la pl. 95, les sections données à grande échelle). Déjà nous avons remarqué des changements de forme analogues dans les appuis de Saint-Pierre *in ciel d'oro*, à Pavie.

Les murs d'enceinte ont disparu le long des bas-côtés, dans les intervalles des supports engagés, par suite de l'établissement postérieur des chapelles. La construction de

celles-ci, commencée en 1285, s'est poursuivie durant le quatorzième et le quinzième siècles. Nous avons, sur notre plan, supprimé ces chapelles afin de rétablir la disposition primitive. Dans le même but, nous avons restitué, d'après les fenêtres du triforium et celles de la grande nef, le contour des fenêtres qui éclairaient les collatéraux (des traits interrompus marquent ce contour sur le fragment de coupe longitudinale de la pl. 99). Il existait sans doute, dès l'origine, des portes latérales immédiatement en avant de l'escalier de la tribune : ces portes sont reculées aujourd'hui jusqu'au mur qui enclot les chapelles. Autant qu'il est possible d'en juger, les contreforts extérieurs des bas-côtés n'avaient qu'une très faible saillie. Les éperons des murs élevés de la grande nef, également très peu développés, se terminent en pointe comme plusieurs des contreforts analogues de Saint-Pierre *in ciel d'oro* (voy. pl. 66).

Déjà nous avons signalé les spacieuses dimensions de la crypte ainsi que sa grande hauteur et le relèvement considérable du pavé de la tribune au-dessus de celui des nefs. Aux deux escaliers disposés dans les axes des bas-côtés qui, dans l'état actuel, donnent accès à cette crypte, s'en ajoutait probablement un troisième, ouvert, suivant l'indication du plan, dans le milieu de la grande nef.

Deux escaliers en spirale, contenus dans les massifs des extrémités de la façade, conduisent aux galeries hautes des collatéraux, aux galeries à arcatures de la façade et aux combles des nefs. Deux autres escaliers pareils, établis à l'entrée du chœur, donnent accès aux galeries extérieures et aux combles du chevet.

A part la façade, revêtue en marbre, les piliers intérieurs, les encoignures et quelques bandes murales extérieures, bâtis en pierre, tout le gros œuvre de l'edifice paraît construit en briques. Il est assez difficile d'en juger au dedans à cause des peintures qui couvrent les parois.

Dispositions extérieures. — Façade. — L'élévation principale de l'édifice, représentée sur la pl. 96, laisse voir de part et d'autre de la façade les extrémités des branches du transsept et, au-dessus de cette façade, la coupole. Elle permet ainsi de se faire une idée suffisamment complète de l'architecture extérieure du monument. Nous avons restitué celle-ci dans sa forme primitive, sauf en ce qui concerne la couverture de la coupole et sa lanterne. Il a suffi, pour y parvenir, de supprimer quelques adjonctions ou altérations modernes très facilement reconnaissables[1]. Avertissons aussi que,

[1] La coupe transversale de la planche 99 indique l'état actuel du couronnement extérieur des murailles du transsept.

pour montrer la branche droite du transsept, nous avons dû retrancher le campanile qui s'élève du même côté, tout près de la façade ; mais comme ce clocher est un ouvrage de la fin du treizième siècle, il y avait peu d'intérêt à le reproduire [1]. Une deuxième tour, figurée sur le plan, devait faire pendant à la première, à gauche de la façade : sa construction fut abandonnée alors qu'elle atteignait à peine dix mètres de hauteur.

L'architecture extérieure répond bien à l'importance du monument par son caractère à la fois grandiose dans l'ensemble et recherché dans les détails. La façade, grande muraille de 28 mètres d'élévation sur autant de largeur, monte tout d'une venue jusqu'aux rampants du toit de la nef principale. De larges marges lisses l'encadrent par côtés et contiennent entre elles les trois portes ainsi que trois galeries d'arcatures espacées sur la hauteur. Un motif central, formé de trois grandes baies superposées, divise en deux parties chacune des galeries horizontales. L'ampleur des baies, mise en relief par la petitesse relative des arcatures, est pour beaucoup dans l'aspect imposant de la façade. En même temps, la forme allongée du motif central, concertée avec celle des marges lisses des extrémités, donne de l'élancement à cette large muraille. Les piles qui subdivisent les galeries d'arcatures concourent au même effet en interrompant les files de colonnettes et donnant lieu, par leur superposition, à des lignes montantes qui se poursuivent jusqu'à la corniche. Toutes ces parties : motif central, marges latérales, galeries d'arcatures, sont très convenablement associées et reliées ensemble.

La corniche, avec ses arcatures entrecroisées, ses dents de scie, sa baguette cannelée en spirale et les gradins qui lui servent de crête, offre un aspect ferme et riche : rattachée par des colonnettes à la galerie rampante, elle compose avec celle-ci un ample couronnement dont les divisions, serrées l'une contre l'autre, grandissent le portail par l'effet de leur nombre et de leur petitesse.

La façade que nous venons de décrire n'a pas été bâtie d'une pièce. La porte principale, avec son porche et la loge qui le surmonte, date de la fin du treizième siècle [2]. Les abris du même genre que ce porche durent consister d'abord en de simples appentis en charpente soutenus par deux colonnes. Tels furent sans doute, si l'on en juge par la forme rectangulaire de l'encadrement des baies, les auvents des portes latérales, dont il ne reste que les socles, réduits à des bases de colonnettes portées par des lions.

[1] M. Odorici donne le dessin de ce campanile sur la planche III de sa monographie de la cathédrale de Parme.
[2] Odorici, *la Cattedrale di Parma*, p. 17.

A ces maigres toitures succédèrent, sans changement dans la structure des appuis, des voûtes maintenues par des tirants, voûtes pareilles à celle qui enveloppe la maîtresse porte ; si bien que la façade du Dôme de Parme nous montre en même temps la nouvelle disposition et les vestiges de l'ancienne.

Outre la maîtresse porte et les auvents qui l'accompagnent, il faut signaler, à titre d'ouvrages faits ou refaits après coup, la corniche rampante et le haut du mur de façade. On reconnaît à la grossièreté des réparations du parement, faites en briques, et surtout à la reconstruction avec des briques plus épaisses du mur de fond de la galerie rampante, que le pignon du portail fut restauré sur la longueur de la grande nef, à partir du sommet de la seconde galerie horizontale. Il semble, d'après la nature de ces travaux, que la pointe du pignon se soit écroulée et que, dans la région voisine, le parement en marbre se soit détaché par grandes plaques. Or de tels accidents se rapporteraient bien au tremblement de terre qui ruina l'église en 1117, d'autant plus que, postérieurement à ce désastre, l'histoire ne mentionne aucun incendie.

Le dessin de la pl. 96 montre que les couronnements des absides, des bras du transsept et de la coupole offraient beaucoup d'analogie avec celui de la façade. Au-dessus d'une galerie d'arcatures profondes, appuyées sur des colonnettes, s'élève une corniche, dont le motif principal consiste, suivant la hauteur disponible, soit en une bande d'arcatures portées par des consoles, soit en une suite d'arcatures simples ou entrecroisées, soutenues par des colonnettes plaquées contre la muraille. Le croisillon du chevet était couronné de la même manière. Mais les murs des nefs, du moins ceux de la grande nef, ne pouvaient pas, faute d'épaisseur, contenir des arcatures profondes. Le couronnement primitif, aujourd'hui complètement détruit, y consistait sans doute en une bande d'arcatures entrecroisées, reliées avec des bandes murales encore existantes, qui dessinent trois cadres d'un contrefort à l'autre. Ce qu'il y a de plus remarquable dans la décoration extérieure du transsept et du chevet, sont les bandes murales, unies par des arcatures, qui tapissent les parois depuis le socle jusqu'au couronnement. Le Dôme de Parme est un des premiers édifices du style lombard qui nous offre, ailleurs que sur les absides et le clocher, l'exemple d'une décoration dont l'origine remonte très haut, si l'on en juge par Sainte-Apollinaire *in classe* près Ravenne (Voy. pl. 3).

Ornements sculptés. — Les ornements sculptés abondent dans la cathédrale de Parme. A l'intérieur, ils décorent jusque dans les galeries hautes les chapiteaux des

piliers. La portion inférieure de la pl. 100 montre quelques uns de ces chapiteaux ainsi que la base des appuis de la nef.

Comme le fait observer, M. Odorici[1], les sculptures de la crypte paraissent être les plus anciennes. Les chapiteaux de cette crypte, grossière imitation de la corbeille corinthienne (voy. fig. IV), sont maigrement ciselés sur un épannelage réduit à la forme la plus simple : seules, les feuilles d'encoignure font une forte saillie ; ni les volutes, ni les feuillages qui les accompagnent ne se détachent du bloc de pierre. Un informe sommier reçoit fréquemment la retombée des arcs. Nous avons déjà dit que les colonnes de la crypte ont des diamètres très inégaux : leur grosseur, parfois excessive, varie de $0^{m},45$, à $0^{m},28$; plusieurs fûts sont en marbres précieux. Ces différentes particularités et le style des chapiteaux permettent de supposer que l'on employa dans la construction de la crypte les débris de l'église brûlée en 1058, ce qui pourrait conduire à attribuer cette partie de l'édifice au monument bâti par Cadalus dans la seconde moitié du onzième siècle.

Dans l'église, les chapiteaux des divers étages sont le plus souvent ornés de feuillages. La figure II montre la forme ordinaire de ceux qui appartiennent au rang inférieur : l'imitation du chapiteau corinthien laisse beaucoup moins à désirer que dans les chapiteaux de la crypte, elle serait même passable si l'on n'avait pas dégarni de feuilles les volutes. L'abaque est surmonté d'un tailloir ou sommier, dont les faces inclinées sont décorées de bordures courantes pareilles à celles des chapiteaux de Saint-Michel de Pavie. Les chapiteaux à figures couronnent surtout les pilastres. Outre les animaux habituels, lions, griffons, serpents, parfois associés à des personnages humains, on trouve des scènes de l'histoire sainte, telles, par exemple, que le sacrifice d'Abraham, ou la représentation de simples actes de la vie, comme la chasse et les combats, ou enfin des actions tirées de légendes ou de récits populaires, telles que le loup écolier et le voyage aux sphères célestes d'Alexandre le Grand, reproduits par les figure IV et V.

La figure I montre l'une des scènes de combat. Les guerriers, montés sur des chevaux, sont coiffés du casque conique et munis du bouclier en forme d'amande ; ils brandissent de la main droite une courte et large épée. Si l'on compare ce bas-relief à celui, portant un sujet analogue, qui provient de Saint-Jean *in borgo* (voy. pl. 67, fig. I), on remarque d'abord que le casque est pourvu d'un nasal dans le premier de

[1] Odorici, *la Cattedrale di Parma*, p. 39.

ces ouvrages tandis qu'il n'en a pas dans le second. Mais la principale différence entre les costumes est que les cavaliers de Saint-Jean *in borgo* sont revêtus d'une armure apparente, cotte de mailles ou bien cotte de peau ou d'étoffe chargée d'anneaux de métal, au lieu que ceux de la cathédrale de Parme sont couverts d'une longue tunique d'étoffe ou cotte d'armes, qui sans doute couvre l'armure, quoique le sculpteur ait omis de représenter les maillons de celle-ci dans la partie qui reste apparente depuis l'encolure jusqu'au casque. Ces différences dans le costume militaire porteraient à assigner à la Cathédrale de Parme une date plus récente que celle de Saint-Jean *in borgo* et, à plus forte raison, que celle de Saint-Michel majeur, où, du reste, l'on a donné aux hommes d'armes, autant qu'il est possible d'en juger malgré la dégradation des bas-reliefs, le même harnais de guerre qu'aux cavaliers de Saint-Jean. Contentons-nous de cette vague indication : pour préciser davantage, pour fixer des dates d'après le costume, il faudrait avoir sur les transformations de celui-ci dans le nord de l'Italie des renseignements certains et complets, qui nous font défaut[1].

Les chapiteaux IV et V appartiennent à la galerie supérieure : les bas-reliefs qui les décorent tirent un intérêt particulier des sujets qu'ils représentent. Dans la fig. V, un personnage en buste, à grande barbe et à longs cheveux, coiffé de cornes de cerf, vêtu d'une large tunique, s'appuie sur deux lions soudés ensemble à mi corps ; de la main droite, il saisit la crinière de l'un des monstres et, de la main gauche, il tient une lance renversée. Guidés par le P. Cahier, nous reconnaîtrons dans cette singulière image le lointain souvenir d'un épisode de la légende d'Alexandre le grand. Suivant le conte populaire, le héros macédonien, las de vaincre des hommes, voulut un jour conquérir les cieux. Pour entreprendre son voyage aérien, il fit construire une cage en cuir solidement clouée, enduite de glu et pourvue de fenêtres. Puis il ordonna d'y atteler des griffons, énormes oiseaux qui, chaque jour, déjeunent d'un mouton et qui, d'un coup d'aile, franchissent d'incroyables distances. Ainsi équipé, Alexandre élève sa lance, dont la pointe est garnie de chair. Les oiseaux, le bec béant, cherchent à atteindre cette proie et emportent la machine dans les plus hautes régions de l'atmosphère. Mais la chaleur ayant fait crisper le cuir, le voyageur revient à terre en renversant sa lance. Ce conte qui, sans doute, est d'origine orientale, s'était, au moyen-

[1] Des explications données par Viollet-le-Duc dans le *Dictionnaire du Mobilier et du Costume*, au mot « armure », et des renseignements que M. Alfred Darcel a bien voulu me fournir, il résulterait que les bas-reliefs de Saint-Jean *in borgo* et de Saint-Michel majeur, où le costume militaire est le même que sur la tapisserie de Bayeux, pourraient remonter plus haut que l'année 1100, tandis que les sculptures de Parme seraient postérieures à cette date. Reste à savoir si des conclusions prises pour la France sont applicables à l'Italie.

âge, répandu dans tout l'Occident. M. J. Durand en a publié et savamment expliqué une représentation qui existe à Saint-Marc de Venise[1]. Le conquérant y tient de chaque main une lance à laquelle est embroché un petit animal. Il en est de même dans une sculpture de la Cathédrale de Fribourg en Brisgau[2] et dans un autre bas relief rhénan. A la cathédrale de Bâle, les lances sont garnies d'objets qui paraissent être de simples ornements d'origine végétale. Dans d'autres édifices, à la cathédrale du Mans, à l'église d'Urcel, près de Laon, les altérations sont beaucoup plus graves; et l'on passe ainsi peu à peu de la représentation textuelle de l'équipage aérien à des images, telles que le bas-relief de Parme, qui n'ont plus aucune signification précise, et seraient indéchiffrables sans les transformations successives qui permettent de remonter au type primitif. Les cornes attribuées, dans le bas-relief en question, au personnage porté par les animaux sont peut-être un souvenir des cornes de bélier qui revenaient de droit au fils de Jupiter Ammon[3].

Le chapiteau IV montre un loup écolier, dont le P. Cahier a expliqué l'action en reconnaissant dans un sujet analogue, sculpté sur la cathédrale de Fribourg en Brisgau, la représentation de la fable 80 du recueil de Marie de France[4], mais tandis que le sens de cette dernière sculpture pourrait, comme celui de la fable précitée, se résumer dans cet adage : « Chassez le naturel, il revient au galop, » le bas-relief de Parme semble annoncer chez la bête féroce une véritable conversion. En effet, elle paraît avoir dépouillé sa mauvaise nature, représentée par la figure de gauche, pour se vouer à l'étude et même à la vie monastique, ainsi que l'annonce l'inscription gravée sur le livre de l'étudiant :

EST MONACHUS FACTUS LUPUS HIC SUB DOGMATE TRACTUS.

Mais pourquoi l'instituteur a-t-il aussi figure d'animal, âne, veau ou brebis, sans qu'on puisse reconnaître positivement l'espèce? C'est là une singularité que nous n'entreprendrons pas d'expliquer.

[1] *Annales archéologiques*, tome XXV. Paris, 1865. J. Durand, *Légende d'Alexandre le Grand.*

[2] P. Ch. Cahier, *Nouveaux Mélanges d'Archéologie. — Curiosités mystérieuses.* — Paris, 1874, p. 165 et suivantes.

[3] La présence de ces appendices pourrait aussi provenir de ce que, dans les sculptures de l'ancienne Assyrie, les cornes sont un attribut divin ou royal. La couronne (aussi bien le mot que l'objet) viendrait de là.

[4] Ch. Cahier et A. Martin, *Mélanges d'Archéologie.* Paris, 1847-1849. Vol. I, p. 124 et suivante, pl. 24. Une autre représentation de la même fable existe sur l'un des chapiteaux du portail de Sainte-Ursenne, à Sainte-Ursenne en Porentruy. La vue photographique de ce chapiteau m'a été donnée par le R. P. Cahier.

Débris de l'ambon. — Il est intéressant de comparer avec les sculptures dont nous venons de parler celles qui décoraient l'ambon, maintenant détruit. Il ne reste de ces dernières qu'une grande dalle d'appui, encastrée dans le mur de la troisième chapelle du côté méridional, et trois chapiteaux conservés chez un particulier[1]. La scène de la *Déposition*, sculptée sur l'appui, est entourée sur trois côtés d'une bordure de feuillages niellée d'un très riche dessin, que surmonte une cymaise proéminente ornée de roses à fortes saillie. Les personnages, nombreux et serrés les uns contre les autres, sont désignés par des inscriptions. Au milieu se dresse la Croix. Le Christ, à moitié détaché, est tenu à bras le corps par Joseph d'Arimathie, tandis que Nicodème, monté sur une échelle, décloue la main droite. A gauche sont rangés, à partir du groupe central : l'Église triomphante, tenant un calice et un drapeau, la Sainte Vierge, Saint-Jean et les Saintes femmes; et, au-dessus de ces personnages, l'archange Gabriel et l'image du Soleil. Du côté droit sont disposés : la Synagogue vaincue, perdant sa tiare et abandonnant son étendard brisé, le centurion, les soldats partageant entre eux les vêtements du fils de Dieu, et, dans les airs, l'archange Raphaël et l'image de la Lune, formée, comme celle du Soleil par une tête humaine sortant d'une rosace de feuillages.

Toutes ces figures sont sculptées en haut-relief. Sans être d'un dessin irréprochable, elles surpassent de beaucoup en mérite celles des chapiteaux de l'église. Les membres sont assez bien proportionnés et les mouvements sont justes. Le modelé des têtes, l'ajustement des draperies, la convenance des attitudes et l'expression des physionomies montrent que l'artiste savait observer et copier la nature. Les mêmes observations s'appliquent aux chapiteaux. Leurs reliefs sont encore plus prononcés, si bien que certaines figures ont le haut du corps détaché du bloc de pierre. Ces chapiteaux historiés, qui représentent des scènes de la Bible, se terminent par un couronnement d'édifice en miniature. On y remarque, comme dans les sculptures du parapet, de nombreux trous au trépan, principalement employés à figurer des dessins sur les étoffes et des galons au bord des vêtements.

La conformité du style et du procédé a conduit M. Odorici à attribuer au même artiste les sculptures du parapet et celles des chapiteaux. On lit au-dessus de la *Déposition* le nom — *Benedictus Antelami* — de cet artiste et la date — 1178 — de son remarquable ouvrage. Grâce à cette indication, nous sommes exactement renseignés

[1] M. Odorici donne, sur la pl. III de sa monographie de la cathédrale de Parme, le dessin très fidèle de la dalle sculptée et de deux des chapiteaux provenant de l'ancien ambon. La description et l'examen des sculptures sont aux p. 41 et 42 de la même notice.

sur l'état de la sculpture à Parme dans les dernières années du douzième siècle ; et nous avons un repère pour apprécier l'âge des sculptures appartenant au corps de l'édifice.

Appréciation sur l'age et sur le style de l'édifice. — Quoique le plan de la cathédrale de Parme annonce un art avancé, on ne saurait conclure de là que l'édifice actuel ait été complètement reconstruit au douzième siècle. Ce plan ressemble beaucoup, par ses contours, à celui du Dôme de Pise, monument fondé en 1063, et par suite contemporain de la cathédrale rebâtie à Parme par l'évêque Cadalus après l'incendie de 1058. On pourrait donc, sans invraisemblance, faire remonter jusqu'à la seconde moitié du onzième siècle la disposition d'ensemble de la cathédrale de Parme[1], de sorte que les œuvres basses au moins des murailles d'enceinte pourraient dater de cette dernière époque. Or précisément les grossiers chapiteaux et les épaisses colonnettes de la crypte paraissent provenir de quelque monument très ancien, tel que la cathédrale ruinée en 1058. L'exemple des principales églises pavésanes montre d'ailleurs qu'un relèvement de la tribune aussi considérable que celui qui existe dans le Dôme de Parme n'était point chose insolite dans une église lombarde du onzième siècle.

Outre l'enceinte et la crypte, d'autre parties de l'édifice peuvent encore provenir du monument de Cadalus. Ce sont d'abord les piliers de la coupole, situés à l'entrée de la tribune : la rudesse de leur forme, qui fait contraste avec l'élégance des autres appuis, semble annoncer une origine plus ancienne. La façade, manifestement reconstruite dans ses œuvres hautes et modifiée dans le compartiment central, pourrait aussi remonter en majeure partie jusqu'à la fin du onzième siècle.

En attribuant à la cathédrale de 1058 les fondements et le pied des murs d'enceinte, la crypte, le bas des piliers de la croisée et le gros du mur de façade, on reculerait, jusqu'avant la catastrophe de 1117, l'âge des œuvres les plus stables de la construction, de celles qui avaient le plus de chances de résister aux secousses d'un

[1] Les églises de forme cruciale, à transsept très développé, remontent jusqu'à l'art chrétien primitif, témoin la basilique des Saints-Pierre-et-Paul à Côme (église rebâtie au onzième siècle et dédiée à Saint-Abondio) et l'église des Saints-Apôtres (aujourd'hui Saint-Nazaire Majeur) à Milan. Ce type se prêtait bien à l'emploi de la coupole. Peut-être l'exemple de Saint-Marc de Venise en a-t-il, après l'an mil, développé l'usage en Italie. En tout cas, plusieurs grandes églises de cette contrée furent, au onzième siècle, bâties avec des croisillons transversaux très développés. Les cathédrales d'Ancône, de Pise et de Parme sont les plus remarquables de ces édifices.

tremblement de terre. Et l'attribution au douzième siècle du restant de l'édifice se concilierait avec le témoignage contemporain qui relate l'écroulement en 1117 de la majeure partie de l'église (*et maxima pars ecclesiæ majoris de Parma corruit*). Ce partage s'accorderait aussi avec le style de l'architecture; car les sveltes proportions des piliers, les quadruples baies du triforium, les voûtes d'arête barlongues de la grande nef, la substitution de la voûte d'arête au berceau dans les croisillons du chevet, enfin la richesse des couronnements à petits arcs entrecroisés, sont des caractères qui conviennent bien à un monument de la période finale du style lombard. Ajoutons que la division de la nef principale en trois grandes travées et demie semble annoncer une nouvelle distribution des piliers, faite après coup dans une enceinte primitivement disposée en vue d'une autre répartition des appuis.

Les indications données par la sculpture sont malheureusement peu significatives. Cette sculpture, telle qu'elle apparaît dans les chapiteaux des nefs, est en retard par rapport à celle de la cathédrale de Modène, fondée en 1099. Mais, au douzième siècle, les progrès de l'art variaient beaucoup en Lombardie d'un lieu à un autre; maint exemple l'atteste, et nombre d'édifices de ce pays et de cette époque ne sont pas plus avancés dans leur sculpture que n'est la cathédrale de Parme. Dès lors, comme les chapiteaux de la nef se classent entre ceux de la crypte et la sculpture, datée de 1178, qui provient de l'ambon, rien n'empêcherait de les attribuer au douzième siècle.

L'opinion précédemment émise sur l'âge des différentes parties de la cathédrale de Parme n'est présentée qu'à titre de conjecture. Elle résulte du rapprochement de deux faits attestés par l'histoire — la réédification de 1058 et la restauration de 1117 — avec des particularités de la construction que ces faits permettent d'expliquer. On ne l'accepterait définitivement que si la structure intime de l'édifice, révélée par la mise à nu des parois et par le sondage des maçonneries, venait à confirmer les présomptions suggérées par l'examen des parties apparentes.

Si, par la disposition des membres principaux, c'est-à-dire par la structure des voûtes et des piliers, par la forme de la façade et par celle de la coupole, la cathédrale de Parme appartient franchement au style lombard, elle diffère quelque peu, par ses formes décoratives, des églises du centre de la Lombardie. Ainsi, l'arcade appliquée orne en divers points les parois extérieures. Les galeries d'arcatures sur colonnettes sont multipliées, notamment sur la façade, qui possède

deux galeries horizontales outre la galerie rampante du sommet. A l'intérieur, quatre petites arcades remplacent, dans chaque intervalle de piliers, l'arcade unique du triforium lombard. La décoration de la cathédrale de Parme se rapproche, par ces caractères, de celle de la cathédrale de Modène, qui offre elle-même, comme nous verrons plus loin, des analogies bien marquées avec la décoration par arcatures des basiliques toscanes. L'architecture de ces derniers édifices aurait ainsi, dans quelques formes secondaires, fait sentir son influence jusqu'à Parme.

CATHÉDRALE DE MODÈNE

La cathédrale de Modène est, comme celle de Parme, un monument considérable et d'une haute valeur, dont la construction fut pendant de longues années l'objet de la sollicitude des habitants de la cité. Moins vaste que la cathédrale de Parme, elle l'emporte sur celle-ci par la beauté de la construction et par le mérite de la sculpture. D'habiles artistes, comptés parmi les meilleurs de leur temps, furent employés à la bâtir et à la décorer. Les noms de plusieurs d'entre eux sont parvenus jusqu'à nous. C'est d'abord celui de maître Lanfranc, chargé en 1099 d'entreprendre la construction de la cathédrale. Il est qualifié dans les chroniques et les inscriptions de « *mirabilis œdificator* » — « *ingenio clarus, doctus et aptus* ». Les travaux, commencés sous sa direction, étaient assez avancés en 1106 pour que le corps de saint Géminien, évêque de Modène et patron de l'église, ait pu, à cette date, être transporté dans la crypte, dont Pascal II consacra l'autel en présence de la comtesse Mathilde. Mais ce fut seulement en 1184 que la cathédrale fut consacrée par le pape Luce III. Sans doute, les sculptures des chapiteaux, celles de la façade et celles des portes (la grande porte méridionale exceptée) se trouvaient alors terminées. Elles pouvaient passer à juste titre pour des chefs-d'œuvre; et telles on les considérait à Modène, si l'on en juge par l'inscription suivante gravée sur l'abside :

MARMORIBUS SCULPTIS HÆC DOMUS MICAT UNDIQUE PULCHRIS.

Un nom d'artiste, celui de *Wiligelmus*, se rattache à ces sculptures, d'après le témoignage singulièrement élogieux d'une autre inscription :

INTER SCULTORES QUANTO SIS DIGNUS HONORE

CLARET SCULTURA NUNC WILIGELME TUA

Wiligelmus était probablement contemporain d'Antelamus, qui signait à Parme, en 1178, le bas-relief de la Déposition.

Quoique la cathédrale de Modène eût été solennellement consacrée, on y fit encore par la suite beaucoup de travaux, soit d'achèvement, soit de transformation. Anselme de Campione, du diocèse de Côme, et ses descendants les exécutèrent pendant tout le cours du treizième siècle et le commencement du quatorzième. Un marché passé avec Anselme en 1244 assurait à l'œuvre de saint Géminien les services de cet artiste et ceux de ses héritiers[1]. Donnons un rapide aperçu des ouvrages qui leur sont dûs, afin de compléter l'histoire de la cathédrale et de pouvoir ensuite apprécier son architecture, sans nous arrêter aux modifications qu'elle a subies.

En 1209 fut commencée la grande porte méridionale, dite *regia* ou *rezza*, ouverte sur la place qui existait de ce côté. Ses ébrasements, très développés, sont ornés d'un grand nombre de colonnettes (voy. sur la pl. 98 le demi-plan de cette porte). L'arcade qui lui sert de porche est appuyée en avant sur deux colonnes portées par des lions, et en arrière sur deux faisceaux de quatre colonnettes. La loge qui surmonte ce porche s'ouvre de front par trois arcades ; dans celle du milieu se dresse une statue en bronze de saint Géminien, fondue en 1376.

Un autre ouvrage dû, sans doute, aux artistes de Campione est la grande et riche rosace de la façade (voy. pl. 98), rosace percée après coup, et dont l'établissement obligea de réduire en hauteur la loge installée sur le porche de la maîtresse porte. Une arcade très écrasée, bandée en arc de cercle, y remplaça l'arcade primitive courbée en plein cintre.

Le plan de la pl. 97 donne, d'après la restitution de M. Messori-Roncaglia[2],

[1] Borghi. *Il duomo ossia cenni storici e descrittivi della cattedrale di Modena*. Modène, 1845, p. 79, en note.

[2] Messori-Roncaglia. *La cattedrale di Modena*, Modène, 1878. J'ai largement emprunté à cette excellente étude sur la

l'état de la tribune au treizième siècle[1]. On accédait à la crypte par deux portes correspondant aux bas côtés et l'on montait à la tribune par un large escalier central qui se développait entre deux ambons ; celui de droite rectangulaire et très spacieux, celui de gauche arrondi par devant et plus petit. Les débris de ces deux ambons subsistent encore : les dalles sculptées provenant du parapet de l'ambon rectangulaire sont encastrées dans le parement du mur méridional de la tribune ; elles représentent le Lavement des pieds, la Cène, le Baiser de Judas et divers épisodes de la Passion. En les disposant selon l'ordre naturel des sujets et en tenant compte de leurs dimensions. M. G. Rohault de Fleury, qui a fait, d'après ces restes et d'après les indications de M. Messori, une excellente restitution de l'ambon, assigne à la plate-forme de cet édicule $5^{m},58$ de longueur sur $1^{m},15$ de largeur[2]. Les symboles des Evangélistes ornaient la paroi cylindrique de l'autre chaire, qui servait à lire l'Evangile.

L'autel principal, composé d'une grande table de marbre appuyée sur treize colonnettes, est aussi un ouvrage du treizième siècle[3]. Cet autel était, dit-on, couvert autrefois par un ciborium[4]. La partie centrale de la tribune est séparée des parties latérales par des clôtures en marbre percées de portes (voy. le fragment de coupe longitudinale sur la pl. 99). Celles-ci paraissent n'être plus aujourd'hui dans leurs positions primitives. Sans doute elles occupaient d'abord le front de la tribune, en manière de chancel comme l'exprime le plan[5].

Dans l'état actuel, représenté par les deux coupes de la pl. 99, la tribune est prolongée vers les nefs, sur toute la largeur de l'église, par un plancher en marbre soutenu par des colonnettes, sous lequel, dans la grande nef, on accède à la crypte par trois arcades, percées dans le mur que masquaient autrefois les ambons et l'escalier central. On monte à la tribune par deux escaliers, disposés, de chaque côté, contre la muraille d'enceinte de l'édifice. Tout ce qu'on sait, relativement à la date

cathédrale de Modène. Je suis en outre redevable à son auteur de maints renseignements qu'il a bien voulu me donner avec une extrême obligeance.

[1] Tandis que le plan (pl. 97) donne, autant que possible, l'état primitif de la cathédrale, la façade (pl. 98) et les deux coupes (pl. 99) représentent l'état actuel.

[2] Rohault de Fleury. *La messe.*

[3] Messori. *La cattedrale di Modena.* Note 35, p. 25.

[4] Id., p. 11.

[5] Ma restitution du chancel est un peu différente de celle qu'a proposée M. Messori. J'ai prolongé cette clôture au travers de la nef principale au lieu de la restreindre aux bas côtés. Ce faisant, la longueur du chancel restitué concorde avec celle des clôtures existantes.

de cette transformation, c'est que l'escalier central, construit en marbre, fut démoli vers 1600 par l'évêque Silingardi, qui le remplaça par une balustrade transversale également en marbre[1]. La destruction des ambons, l'agrandissement de la crypte et la construction des escaliers latéraux datent apparemment du même temps : tous ces travaux sont solidaires de la suppression de l'escalier central. On aura bâti les ouvrages modernes avec les débris de ceux que l'on détruisait; en réemployant les colonnettes et même les rampes d'escalier; et de là provient qu'ils ne se ressentent guère, quant au style, de l'époque de leur exécution. Cette conjecture paraît confirmée par les inégalités de hauteur et de forme des colonnettes et par le fait que quatre d'entre elles, celles qu'on a placées dans la grande nef, sur le front de la crypte, sont appuyées sur des lions. On est fondé, à raison de ces particularités, à regarder ces dernières colonnettes comme provenant des anciennes chaires : c'est ce qu'a exprimé M. Rohault de Fleury dans la vue perspective de l'ambon restitué.

Les travaux d'Anselme de Campione et de ses descendants ne se bornèrent point aux divers ouvrages, exécutés pendant le treizième siècle, que nous avons cités précédemment. Henri de Campione achevait en 1319 la flèche octogonale qui termine le campanile, flèche dont les formes élégantes ont valu à cette tour le surnom de *Ghirlandina*. La tour en question paraît contemporaine de l'église[2]. Elle est isolée de celle-ci et placée à la hauteur de la tribune, du côté du nord, à 5 mètres environ de la muraille. Carrée à la base, elle monte avec cette forme sur la hauteur de six étages et se termina pendant quelque temps à ce niveau, si l'on en juge par une ancienne peinture qui la montre carrée jusqu'en haut, couronnée de merlons et terminée par une petite flèche conique[3]. La Ghirlandina est entièrement revêtue de marbre; l'escalier intérieur est aussi en marbre[4]. La construction est très solide malgré l'inclinaison prononcée de la tour. Cette inclinaison, dirigée vers le sud-ouest, a dû, comme au clocher de Pise, se produire en cours d'exécution, par suite de tassements inégaux dans les fondations, attendu qu'on l'a corrigée en grande partie dans la flèche pyramidale[5],

[1] Messori, p. 11.

[2] Borghi, *Il Duomo*, p. 151.

[3] Id., p. 159, note a.

[4] Pendant le régime communal et avant la construction de l'Hôtel de ville. le campanile qui s'appelait « *Torre del publico* » était aux mains des magistrats de la commune, qui faisaient sonner les cloches pour réunir le peuple où pour rassembler les milices. Il était gardé par des mercenaires; et, pour plus de sûreté, la porte d'accès, desservie par un escalier extérieur, ne s'ouvrait qu'au premier étage. Borghi. *Il Duomo*, p. 153, en note.

[5] Malgré sa hauteur et sa déclivité, la Ghirlandina a bien résisté aux tremblements de terre et notamment à celui

L'église de Saint-Géminien est extrêmement soignée dans toutes ses parties ; elle est ornée de sculptures jusqu'au sommet des contreforts de la grande nef. Sans doute le fini de sa décoration tient au labeur assidu de ces sculpteurs attitrés qui, de 1099 à 1319, depuis Lanfranc jusqu'à Henri de Campione, paraissent s'être succédé dans la conduite des travaux.

Il reste à signaler, en fait d'altérations relativement modernes apportées à la structure de l'édifice : la suppression des galeries hautes ; la construction des voûtes à nervures, très légèrement bâties et maintenues par des tirants qui, vers le déclin du moyen âge, remplacèrent la couverture en charpente primitive ; l'établissement d'un certain nombre de chapelles le long des murs latéraux de l'église ; la décoration dans le goût moderne de l'abside latérale gauche et des voûtes de la crypte ; enfin l'application contre les parois du monument, qui était primitivement isolé, de diverses constructions telles que les sacristies, la Collégiale, etc. Souhaitons, avec M. Messori, qu'une restauration intelligente ramène bientôt la cathédrale, sinon à l'état où elle se trouvait au douzième siècle, lors de sa consécration — ce serait aller trop loin dans une voie trop incertaine — du moins à la forme qu'elle avait au commencement du quatorzième siècle, lorsqu'elle sortit, complètement achevée, des mains des artistes de Campione.

Description du monument. Plan. Système de construction. — M. Messori présente sur une même planche le plan de l'état actuel et le plan restitué. Ce dernier plan est celui que nous donnons sur la pl. 97, à cela près que nous nous sommes abstenus de supprimer les deux portes latérales de la façade, et de transporter la porte septentrionale dans la deuxième travée à partir de l'entrée, vis-à-vis la porte dite « des princes », qui s'ouvre au midi dans la même travée. Nous avons maintenu cette porte dans la position qu'elle occupe aujourd'hui[1]. Les portes sont par suite au nombre de six : trois au couchant, deux au midi et une au nord : c'est le même nombre qu'à Saint-Michel de Pavie.

de 1501, quoique, suivant la pittoresque description d'un contemporain, la tour de Saint-Géminien et le palais de la ville se fussent alors penchés l'un vers l'autre comme s'ils avaient voulu se rencontrer. Borghi, *Il Duomo*, p. 158, en note.

[1] Il m'a semblé que les motifs allégués par M. Messori à l'appui de la suppression des portes latérales de la façade laissent matière à discussion. Le fait que ces portes sont en dehors des axes des collatéraux (Voy. le plan, pl. 97) et cet autre fait que les mêmes portes déterminent le relèvement de deux bas-reliefs au-dessus de la ligne des autres sculptures (Voy. la façade, pl. 90), ne paraissent pas établir péremptoirement qu'on les a ouvertes après coup. Quant à la porte septentrionale, j'ai cru devoir la laisser dans sa position actuelle jusqu'à ce que des fouilles exécutées le long du mur aient fait connaître exactement son emplacement primitif.

Le plan de l'église est extrêmement simple. Le vaisseau, de forme allongée, compris entre deux murs parallèles et terminé par trois absides, est divisé en trois nefs par deux files de supports qui sont alternativement des piliers à nervures et des colonnes. Des arcs-doubleaux, courbés en plein cintre dans les bas côtés et en ogive dans la grande nef, traversent l'édifice au droit des piliers à nervures et le subdivisent en cinq travées. Les colonnes manquent dans la dernière travée, occupée par la tribune; et les arcs longitudinaux directement jetés, dans cette travée, d'un pilier à l'autre, y sont non seulement plus larges, mais encore plus élevés que ceux des travées précédentes : un transsept, marqué seulement en élévation, se trouve ainsi constitué dans cette dernière travée (Voy. les deux coupes de la pl. 99), sans que pourtant l'édifice possède une coupole. Des galeries hautes, ayant un plancher en charpente (les corbeaux qui portaient ce plancher subsistent encore en partie), régnaient sur les collatéraux depuis la façade jusqu'au transsept : elles s'ouvraient du côté de la grande nef par des baies à triple arcature, tandis que des arcatures jumelles évidaient les murailles bâties sur les arcs-doubleaux des nefs latérales.

Il ne reste plus trace des escaliers qui conduisaient aux galeries hautes. Peut-être ces escaliers étaient-ils en bois comme le plancher auquel ils aboutissaient? Peut-être les escaliers en spirale qui subsistent encore depuis l'extrados des voûtes collatérales jusqu'au sommet de la façade se prolongeaient-ils primitivement jusqu'au pavé de l'église? Deux autres escaliers en spirale sont établis aux naissances de la grande abside. Ils descendent à la crypte et montent d'autre part jusqu'au comble de la nef principale. Leurs cages, qui deviennent, au-dessus de l'abside, apparentes à l'extérieur sous la forme de tourelles octogonales (Voy. pl. 99), se terminent avec élégance par des arcades à jour et par des flèches pyramidales. Les tourelles des escaliers contigus à la façade se terminaient sans doute de la même manière[1].

Le trait le plus remarquable du système de construction est l'emploi dans un édifice originairement couvert en charpente de robustes piliers à nervures, alternant avec des colonnes, et portant des arcs doubleaux qui unissent entre elles les murailles longitudinales de l'édifice. Ainsi agencée, la basilique couverte en charpente n'est plus la fragile construction que l'art chrétien primitif avait adoptée pour type. Elle devient un monument robuste, aux murs solidement étayés et contre-boutés. La basi-

[1] J'ai représenté la façade dans son état actuel. Il y aurait peu de chose à faire pour lui rendre sa forme primitive, car les altérations modernes se réduisent, outre la suppression des clochetons aigus des tourelles d'escaliers, à l'évidement des cintres des portes et à l'ouverture de deux œils-de-bœuf au-dessus des portes latérales.

lique de Sainte-Praxède, rebâtie à Rome dans la première moitié du neuvième siècle, montre le début de cette transformation. L'église de Saint-Miniat, près Florence, entreprise en 1013, la présente déjà comme accomplie. Mais elle est encore poussée plus loin dans la cathédrale de Modène, où les saillies des piliers cantonnés de colonnes sont plus prononcées qu'à Saint-Miniat, et où ces piliers, au lieu d'être répartis de trois en trois parmi les supports de chaque file, comme dans l'église florentine, sont espacés de deux en deux. La construction est ainsi très solide et très durable eu égard au système adopté pour la couverture. La forme ogivale donnée aux grands arcs-doubleaux avait pour effet de réduire leur poussée : aussi put-on se dispenser de les maintenir par des tirants en fer ; ceux qui existent aujourd'hui furent posés lors de l'établissement des voûtes[1].

Structure des maçonneries. — La cathédrale de Modène est un des monuments italiens les mieux bâtis : les matériaux, d'excellente qualité, y sont ouvrés et posés avec le plus grand soin. Les parements, tout en brique au dedans, les colonnes et les grands arcs-doubleaux exceptés, sont tout en marbre au dehors : aucune des églises lombardes, bâties en pierre et en brique dans l'Italie du nord, n'est ainsi complètement revêtue de pierre à l'extérieur. On ne s'est pas borné à soigner les parties apparentes. Les fondations ne laissent non plus rien à désirer, paraît-il. Deux fouilles d'ancienne date[2] indiquent que les murs portent sur deux assises non interrompues de grandes pierres toutes égales, mesurant trois brasses (1^m,57) de longueur, deux brasses (1^m,05) de largeur et dix onces (0^m,44) de hauteur : une troisième assise, composée de pierres semblables, existait par places sous les deux autres. Plus bas, s'enfonçait jusqu'à la marne compacte un massif d'environ quatre brasses (2^m,10) de hauteur, formé par une maçonnerie de briques et de galets de rivière.

Décoration extérieure. Arcades appliquées. — La décoration externe consiste, à l'étage inférieur, en une suite d'arcades appliquées retombant sur des colonnes engagées. Ces arcades enveloppent des arcatures profondes, appuyées sur des colonnettes,

[1] Au lieu d'un tirant traversant l'arc-doubleau, on employa deux tiges jumelles disposées de part et d'autre de cet arc, qu'on évitait ainsi de percer après coup. De plus, un tirant particulier, implanté très haut, à mi-longueur de la travée, s'oppose aux effets de la poussée latérale (Voy. les deux coupes de la pl. 99). Ces précautions dénotent d'habiles constructeurs.

[2] Borghi. *Il duomo di Modena*, p. 31, en note. Les grandes pierres toutes égales, sur lesquelles portent les murailles, passent pour provenir d'un amphithéâtre romain.

qui forment une étroite galerie extérieure au niveau des galeries hautes collatérales. Une corniche à petits arcs règne au pied de ce passage. Elle se lie, ainsi que les arcatures, à des cordons rectangulaires, groupés en faisceau avec les nervures montantes des arcades. Ces éléments, coordonnés avec goût, composent un élégant motif de travée, dont la cathédrale de Modène est la première, dans cette Étude, à nous offrir l'exemple. L'arcade appliquée, forme étrangère à la décoration extérieure des églises du centre de la Lombardie, se trouve associée, dans ce motif, avec la corniche à petits arcs et la galerie d'arcatures sur colonnettes, couronnements habituels de ces dernières églises.

L'emploi systématique de l'arcade appliquée, sa répétition uniforme et continue tout autour de l'enceinte, tel est pour la cathédrale de Modène, relativement aux églises purement lombardes, le trait original de la décoration extérieure. Mais l'église de Saint-Géminien ressemble par ce caractère à la plupart des basiliques pisanes et lucquoises des onzième et douzième siècles. Et si l'on considère que, dans ces basiliques à files de colonnes, les suites d'arcades appliquées expriment fidèlement au dehors la disposition intérieure, tandis que, dans la cathédrale de Modène, elles ne montrent pas la division en grandes travées, produite par les arcs-doubleaux et les gros piliers, que même, dans cet édifice, la distribution des arcades appliquées, à raison de trois par grande travée, ne s'accorde point avec la distribution des arcades intérieures; si l'on tient compte de ces circonstances, l'on est conduit à reconnaître que le système décoratif dont il s'agit apparaît dans les basiliques toscanes comme une conséquence immédiate de la structure et, dans la cathédrale de Modène, comme une parure d'emprunt, qui ne trouve pas sa raison d'être dans l'organisme de l'édifice. Aussi paraît-il probable que l'usage de ce système a passé par voie d'imitation de l'architecture toscane à la cathédrale de Modène, d'autant plus que la fondation de celle-ci est postérieure de trente-six années à celle du dôme de Pise[1].

Sculptures. — Les profils des moulures sont remarquables par la franchise et la vigueur du modelé. Un robuste quart de rond compose en majeure partie le tailloir

[1] Les constructions primitives de la cathédrale de Ferrare portent, à l'étage inférieur, une décoration externe pareille à celle de la cathédrale de Modène. La ressemblance est complète jusque dans le détail des formes, à cela près que les supports de la galerie profonde sont, à Ferrare, des colonnettes jumelles. La fondation du Dôme de Ferrare remonte à 1103, d'après une inscription gravée sur l'arcade de la porte principale. Elle est donc postérieure de quatre ans à celle du Dôme de Modène.

des chapiteaux et le corps des bandeaux. Les bases, profilées comme la base attique, n'ont pas de griffes.

Les ornements sculptés sont abondamment répandus à l'extérieur. A l'intérieur, ils n'existent que sur les chapiteaux des colonnes et des colonnettes isolées, au pied des colonnes et sur les parements des dalles qui proviennent des ambons. Les colonnes engagées des piliers et de l'enceinte se terminent par de simples chapiteaux cubiques à parois lisses. Les sculptures les moins avancées sont celles d'une partie des chapiteaux de la crypte, dont le chapiteau, portant les symboles des Évangélistes (Voy. pl. 100, fig. I), montre un exemple. Ces sculptures, relativement grossières, sont d'ailleurs associées à des astragales et à des tailloirs pareils à ceux des autres chapiteaux, de sorte que la différence de style pourrait tenir à une inégalité de talent des artistes plutôt qu'à un écart de dates. Le chapiteau, représenté par la fig. II, qui appartient aussi à la crypte, et la bande ornée (fig. IV), qui encadre la maîtresse porte, permettent de juger du caractère général de la sculpture[1]. L'élégance de la composition, la souplesse du modelé, la délicatesse de l'exécution, qui apparaissent dans ces deux ouvrages, se retrouvent partout, sauf dans le groupe précédemment signalé des chapiteaux de la crypte.

Ces qualités, déjà bien marquées dans la majeure partie des sculptures imputables au commencement du douzième siècle, se développèrent à mesure que l'édifice se compléta. Le progrès est sensible du douzième siècle au treizième. On le constate dans les chapiteaux, par le parallèle de ceux de la crypte avec ceux des porches; dans les bas-reliefs à personnages, par la comparaison des dalles sculptées de la façade, qui représentent les principaux faits de l'histoire sainte, depuis la création jusqu'à la sortie de l'arche, avec les dalles provenant de l'ancien ambon; enfin, dans les lions des porches, par le rapprochement de ceux de la porte méridionale, dite « des Princes » avec ceux de la grande porte, dite « regia », et avec ceux qui, placés aujourd'hui à l'entrée de la crypte, appartenaient d'abord à l'ambon. L'un de ces derniers est représenté par la fig. V. Sans doute, le tronc et les membres de l'animal sont encore lourds et raides; mais le corps, assez bien proportionné dans son ensemble, respire la force, et la tête est remarquablement expressive. Quant au dragon terrassé, qui se

[1] Les sculptures de la maîtresse porte et, en général, celles de la façade sont attribuées à Wiligelmus. On attribue aussi à cet artiste les sculptures de la porte des Princes, qui représentent, sur le linteau, des traits de la vie de saint Géminien. et celles de la porte septentrionale, où se trouve figurée, sur l'archivolte intérieure, l'histoire du roi Arthur et du traître Mordred, désigné sous le nom de Mardoc. Borghi, *Il Duomo di Modena*, p. 63 et suiv.

débat sous ce lion, et qui, de ses deux têtes, le mord à la gorge et dans la cuisse, il est, pour l'époque, traité de main de maître.

Les chapiteaux corinthiens des grosses colonnes de la nef passent généralement à Modène pour des ouvrages de provenance antique [1]; mais cela ne paraît incontestable que pour un seul ou tout au plus pour deux de ces chapiteaux, ceux qui se font vis-à-vis à l'entrée de la tribune. Quant aux autres, l'impression que nous a laissée leur examen est qu'ils datent du même temps que l'église. Cela semble résulter soit de la facture des ornements, soit de leur excellente conservation, qui serait prodigieuse pour de si gros blocs, sculptés avec autant de délicatesse, si on les avait tirés d'un monument romain. Toutefois nos souvenirs ne sont point assez précis pour nous permettre d'exprimer à ce sujet une affirmation positive.

Caractères particuliers de l'architecture. — Affinités avec l'architecture toscane. — La cathédrale de Modène se distingue des églises de pur style lombard par quelques caractères nettement tranchés. La façade, au lieu de monter tout d'une venue depuis le sol jusqu'aux rampants du toit de la grande nef, est modelée sur la section transversale de l'édifice; elle se termine par un pignon central ressautant au-dessus d'appentis collatéraux. Cette disposition était générale au nord de l'Italie, sauf dans les églises du centre de la Lombardie, de sorte que sa présence à la cathédrale de Modène ne dénote l'intervention d'aucune influence déterminée.

Il n'en est pas de même relativement à la structure de l'édifice. En associant le plan basilical dans sa plus grande simplicité et l'usage des toitures en charpente avec la division du vaisseau en grandes travées par des piliers inégaux et des arcs-doubleaux, les constructeurs du dôme de Modène ont fondu l'un dans l'autre les types de la basilique latine et de l'église lombarde voûtée. Et comme cette solution a des antécédents au centre de l'Italie, notamment à Saint-Miniat près Florence, il est à présumer que la cathédrale de Modène se ressent à cet égard d'une influence exercée par l'architecture toscane.

Cela semble d'autant plus probable que la même influence apparaît d'une manière plus formelle dans la décoration extérieure, où les suites d'arcades appliquées des eglises pisanes et lucquoises se combinent avec les motifs de couronnement habi-

[1] Cette opinion s'est accréditée sur la foi d'un jugement porté par Wiebeking. Voyez : Borghi, *Il Duomo di Modena*, p. 59, et Ricci, *Storia dell' architettura in Italia*, Modène 1857, vol. I, p. 526. Toutefois ce dernier auteur est moins affirmatif à la page 609, note 33. Son assentiment à la sentence de Wiebeking y paraît douteux.

tuels des églises lombardes. Comme à la cathédrale de Pise, les grands arcs-doubleaux sont de forme ogivale.

L'action de l'art toscan parait s'être exercée aussi sur la sculpture, qui est, à Modène, plus sobre dans la composition, plus correcte dans le dessin, plus finie dans l'exécution, qu'elle ne l'est en général dans les monuments de la Lombardie. L'école pisane de sculpture, qui brilla d'un si vif éclat au treizième siècle avec Nicolas et Jean de Pise, a pu étendre son action jusqu'à Modène.

En résumé, la cathédrale de cette ville est un monument de style mêlé, en partie lombard, en partie toscan, qu'il n'est pas surprenant de rencontrer dans une région intermédiaire entre la Lombardie proprement dite, où dominait le type de l'église voûtée, et le centre de l'Italie, où persistait le type de la basilique primitive.

LA ROTONDE DU SAINT-SÉPULCRE A SAINT-ÉTIENNE DE BOLOGNE

Nous avons déjà parlé de Saint-Étienne de Bologne à propos de quelques anciens ouvrages de sculpture, devants d'autel, chapiteau, vases, représentés sur la pl. 6 (Voy. p. 10 et suiv. de la deuxième partie et la note E de l'Appendice). Parmi les constructions de formes et d'âges différents, enchevêtrées les unes dans les autres, dont l'assemblage compose l'édifice en question, les deux plus anciennes sont : l'église des Saints-Pierre-et-Paul, bâtie sur l'emplacement de l'ancienne cathédrale, et la rotonde attenante, dite église du Saint-Sépulcre ou du Calvaire, qui servait autrefois de baptistère. Ces deux monuments viennent d'être restaurés à l'initiative et grâce aux soins de M. le sénateur comte Gozzadini, qui a complété son œuvre par la publication d'une excellente notice, donnant, avec le compte rendu des travaux, tous les renseignements historiques relatifs aux deux églises[1].

Rotonde du Saint-Sépulcre. — L'ancien baptistère, maintenant église du Saint-Sépulcre, est une rotonde annulaire dodécagonale[2]. Sept des douze supports de la

[1] Gozzadini. *Del restauro di due chiese monumentali nella basilica stephaniana di Bologna.* Modène, 1878. Dès 1867, M. le comte Gozzadini réclamait la restauration de Saint-Étienne dans une importante étude sur les antiquités de Bologne publiée l'année suivante sous le titre : *Studii archeologico-topografici sulla città di Bologna.* Bologne, 1868. Les travaux, commencés en 1876, furent exécutés sous la surveillance de M. l'ingénieur professeur Raphael Faccioli. Ils ont consisté à débarrasser les deux principaux monuments, la basilique des Saints-Pierre-et-Paul et la rotonde du Saint-Sépulcre, des adjonctions faites à diverses époques, adjonctions qui en dénaturaient surtout les formes extérieures. Outre que ces travaux ont assuré la conservation des deux monuments et leur ont rendu leur aspect primitif, ils ont amené d'intéressantes découvertes. C'est à la notice et à l'étude précitées, ainsi qu'aux communications qu'a bien voulu m'adresser M. le comte Gozzadini, que je dois mes informations.

[2] L'architecte Osten a donné sur la pl. 37 de ses « *Bauwerke in der Lombardei vom siebenten bis zum vierzehnten Jahrhundert* » le plan d'ensemble des cinq églises et des deux parvis, dont la réunion compose l'église de Saint Étienne.

coupole consistent chacun en deux colonnes accouplées, dont l'une est en marbre africain, tandis que l'autre, destinée à renforcer la première, est bâtie en briques. Les cinq autres supports sont de grosses colonnes en briques. Le collatéral annulaire est à double étage. La galerie supérieure, couverte par un appentis, s'ouvre, sur la salle du milieu, par des fenêtres doubles à colonnette centrale et, au dehors, par des fenêtres pareilles et par d'autres baies simples de diverses grandeurs, percées irrégulièrement. Plusieurs portes, les unes anciennes, les autres établies après coup, font communiquer la rotonde avec la voie publique et avec les édifices contigus. Une frise à petits arcs entrecroisés règne intérieurement au pied de la voûte centrale : elle se lie à des colonnettes dans les angles rentrants du polygone. La corniche extérieure du mur d'enceinte comprend aussi, à titre de motif principal, une bande de petits arcs entrecroisés, liés à des colonnettes d'angle : celles-ci s'arrêtent au niveau du premier étage et sont continuées jusqu'au sol par des bandes murales. Des arcades appliquées, retombant sur des bandes murales, tapissent, sur la hauteur de la galerie basse, les trois côtés de l'enceinte tournés vers la voie publique.

La coupole était décorée par une peinture de style byzantin, exécutée sans doute au douzième ou au treizième siècle, et détruite, sauf quelques fragments, au commencement du siècle actuel. Sous cette coupole s'élève, dans une position excentrique, un édicule primastique de forme octogone, qui se termine à $3^{m},80$ du sol par une plateforme entourée d'une balustrade : on y accède par un escalier extérieur. Contre l'une des faces s'appuie une chaire ornée de stucs, dont nous parlerons plus loin. Cet édicule, exhaussé et décoré au quinzième siècle, existait dès 1180. Il contient un caveau, orné de marbres, où fut déposé le tombeau de saint Pétrone, découvert en 1141. On l'appelait autrefois du nom de Golgotha ou de Calvaire. Il représentait le Saint-Sépulcre dans cet assemblage d'églises et de parvis qui figuraient, paraît-il, soit les mystères de Jésus-Christ, soit les Lieux-saints[1]. Ainsi la rotonde, qui fut d'abord un baptistère (elle renferme encore un ancien puits apparemment destiné à alimenter la piscine), prit le rôle, vers le douzième siècle, d'un simulacre de l'église du Saint-Sépulcre.

La coupe de la rotonde du Saint-Sépulcre est représentée sur la pl. 38. La pl. 40 contient des détails. Les dessins de Saint-Étienne de Bologne avaient déjà été publiés, mais à très petite échelle, par d'Agincourt, *Histoire de l'art par les monuments*, tome IV, pl. 28, fig. 1 à 11.

[1] Une bulle de Célestin III, datée de 1195, dit que presque tous les mystères de Jésus-Christ sont désignés à Saint-Étienne. Gozzadini, *Del restauro di due chiese stephaniane*, p. 25. L'un des parvis, celui qui touche à la rotonde, s'appelle encore atrium de Pilate. L'une des églises se nomme église du Crucifix ; une autre, église de la Sainte-Trinité. Longtemps avant les Croisades, dès le neuvième siècle, l'église de Saint-Étienne, désignée dans un diplôme de Charles le Gros (887) avec la mention « *qui dicitur sancta Hierusalem* », rappelait aux fidèles les édifices sacrés de Jérusalem. Gozzadini, *op. cit.*, p. 25.

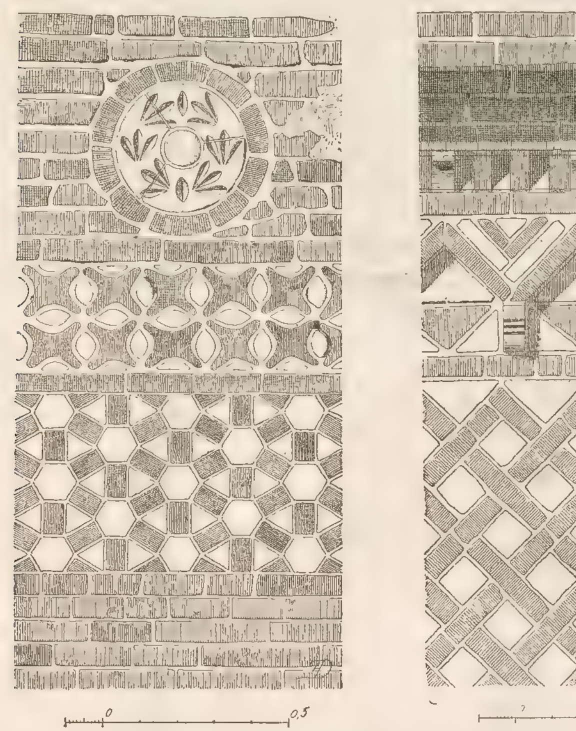
La structure des supports et la forme très irrégulière de l'enceinte annoncent une reconstruction, faite en partie avec d'anciens matériaux, provenant sans doute d'un temple d'Isis[1], et raccordée à des édifices préexistants. Et précisément l'examen des maçonneries a montré que la rotonde est postérieure à l'église des Saints-Pierre-et-Paul. L'une et l'autre, jadis cathédrale et baptistère, avaient été, l'an 902, saccagées par les Hongrois; et comme l'église ne fut relevée qu'au onzième siècle, la rotonde serait tout au plus du même siècle. Mais elle paraît moins âgée, soit qu'on ait longtemps différé de la reconstruire, soit qu'un second désastre l'ait de nouveau ruinée. En effet, les frises à petits arcs entrecroisés, les colonnettes d'angle disposées à l'extérieur, et en général les détails de la décoration, se rapportent à la dernière période du style lombard. Ce qu'il y a de plus original dans cette décoration consiste dans les revêtements en mosaïque des parois extérieures. Ils étaient peu visibles et surtout peu connus avant la restauration du monument, qui les a fait apparaître d'une manière inattendue sur la majeure partie de l'enceinte. Le dessin varié et recherché de ces revêtements et la rareté des ouvrages analogues nous engagent à leur consacrer une mention particulière.

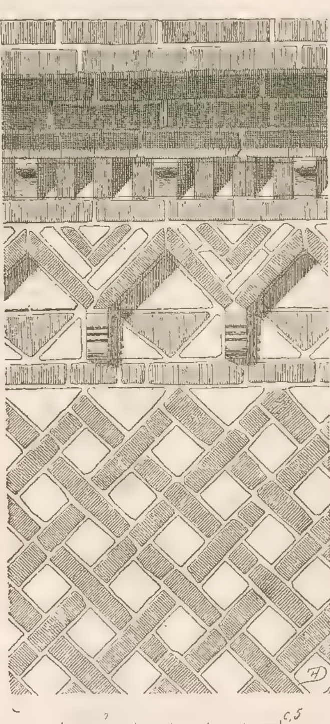
Revêtements en mosaïque. — Les mosaïques des parois extérieures consistent tantôt en assises alternatives de briques et de marbre, tantôt en un réseau de mailles tracé en brun sur un fond blanc, tantôt en bandes ou zones, composées de matériaux de diverses formes, clairs et foncés, enchevêtrés les uns dans les autres, tantôt enfin en rosaces et en losanges, contenant ordinairement des étoiles, des disques, des damiers et d'autres dessins de marqueterie: Rosaces et losanges, disposés par zones, sont accompagnés d'une bordure de briques en zigzag. Les alternances de tons sont obtenues au moyen de briques et de marbres de différentes couleurs. Les deux figures données ci-dessous représentent : à gauche, la décoration, à l'étage supérieur, de l'une des faces du mur d'enceinte, et à droite, le sommet du tambour extérieur de la coupole[2].

[1] Une grande inscription gravée sur un marbre de 4m,07 de longueur et de 0m,58 de largeur, portant dédicace à Isis Victorieuse, fut découverte en 1299 auprès de Saint-Étienne. On a conclu de là, avec beaucoup de vraisemblance, qu'il existait autrefois un temple d'Isis en ce lieu, et que les matériaux antiques employés à Saint-Étienne proviennent de ce temple. Gozzadini. *Studii archeologico-topografici sulla città di Bologna*, Bologne, 1868, p. 42 et suiv.

[2] Les parties de murailles où existent ces deux mosaïques étaient les seules qui fussent découvertes avant la restauration du monument. Il fallait, pour les voir, monter jusqu'aux œuvres hautes de l'édifice, où M. le comte Gozzadini a bien voulu me conduire lui-même. Des photographies qu'il m'a envoyées plus tard m'ont fait connaître les mosaïques nouvellement mises au jour.

La première de ces mosaïques surtout est d'un dessin très recherché. A une frise, composée d'hexagones, de rectangles et de triangles, assemblés de manière à former des rosaces hexagonales enchevêtrées les unes dans les autres, succède une bande de carreaux rouges à quatre pointes séparés entre eux par des carreaux blancs en forme d'amande. Vient ensuite une zone à assises horizontales, contenant des rosaces ornées de couronnes de feuillages moulées en creux. Aucun des édifices que nous avons étu-





diés jusqu'ici ne possède une décoration en terre cuite aussi variée quant au nombre et à la forme des pièces différentes qui la composent. L'autre mosaïque, celle qui couronne le mur extérieur de la coupole, est plus simple : elle ne contient, avec les briques courantes et avec les dents de scie et les petites consoles de la corniche, que des carreaux triangulaires ou carrés. Des briques arc-boutées y tiennent lieu d'arcs.

Les oppositions de couleur obtenues dans ces deux mosaïques se rencontrent dans

plusieurs couronnements lombards du douzième siècle, notamment dans celui de la coupole de Saint-Ambroise de Milan (Voy. pl. 28 et 31). Mais les ouvrages décoratifs



auxquels ressemblent le plus ceux que nous examinons ici se rencontrent soit en France, dans les églises du Poitou et de l'Auvergne, soit en Orient, dans la décoration extérieure de certaines églises byzantines d'un style avancé, telles que l'église des Saints-

Apôtres à Thessalonique[1]. Peut-être l'influence byzantine s'est-elle fait sentir à Bologne. On sait par les monuments de Cividale, par Saint-Marc de Venise, Saint-Donat de Murano, Santa-Fosca de Torcello, qu'elle s'est exercée à mainte reprise dans la région voisine, riveraine de l'Adriatique.

Chaire ornée de stucs. — La chaire à prêcher dont nous donnons le dessin, pris en élévation sur l'une des faces, est adossée à l'édicule qui s'élève dans la rotonde du Saint-Sépulcre[2]. Les symboles des Évangélistes décorent l'appui. Ces bas-reliefs sont en stuc, ainsi que le fond contre lequel ils s'appliquent et les bandeaux, ornés de moulures, qui limitent le parapet. Les figures ont des saillies très prononcées : rudement dessinées, elles sont remarquables par la vigueur du modelé et le mouvement des attitudes. Les ornements des bandeaux reproduisent l'une des bordures favorites de la sculpture lombarde.

Cette décoration en stuc appartient, par le style des figures, à une période avancée de l'architecture lombarde. La pâte, dure, fine et rose, dont elle est faite, ressemble entièrement à celle des stucs de Saint-Pierre de Civate et de l'abside de Saint-Ambroise de Milan. Il importait de citer, à côté de ces œuvres, la chaire de Saint-Étienne de Bologne, afin de bien montrer l'importance du rôle joué par les ornements en stuc dans la décoration lombarde.

[1] Texier et Pullan. *L'architecture byzantine*. Londres, 1864, pl. 46.

[2] Le dessin de cette chaire a été publié par Osten (*Bauwerke in der Lombardei*) et par M. G. Rohault de Fleury (*La Messe*).

SAINT-ÉTIENNE ET LES ÉGLISES LOMBARDES DE VÉRONE

Saint-Étienne a Vérone. — L'église de Saint-Étienne, qui renferme les tombes de vingt et un évêques de Vérone, est un des plus anciens monuments chrétiens de cette ville[1]. Elle se compose d'un vaisseau à trois nefs, couvert en charpente, d'un transsept à croisillons saillants et d'une vaste abside à galerie tournante, qui correspond en largeur aux trois nefs. La tribune, relevée de la hauteur de treize marches au-dessus du pavé de l'église, occupe la dernière travée des nefs, le transsept et l'abside; elle surmonte une crypte d'égale étendue.

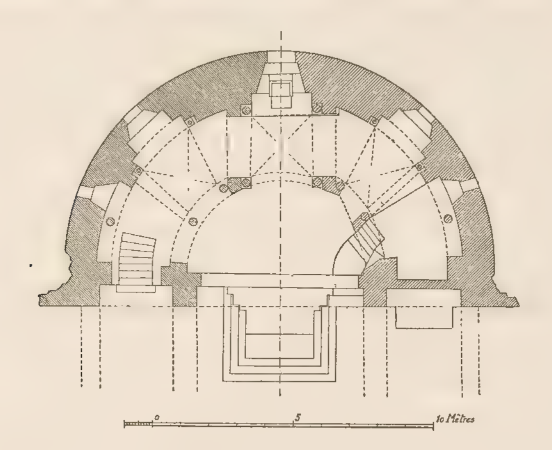
Le dessin donné ci-dessous représente en plan l'étage supérieur de l'abside. Dans l'état actuel, tracé sur la moitié droite de la figure, la galerie tournante est fermée à ses deux extrémités. Il n'en était pas ainsi dans l'origine; cette galerie était ouverte comme l'exprime la moitié gauche de la figure : telle est encore sa disposition dans la crypte. Elle continuait les bas-côtés et renfermait les escaliers par lesquels on s'élevait du pavé de la tribune jusqu'à celui du fond de l'abside, où trônait l'évêque sur sa chaire.

La galerie tournante dont il s'agit est une anomalie dans l'architecture italienne du haut moyen-âge. Excepté Saint-Étienne, aucune des églises bâties dans la Cisalpine avant l'époque ogivale ne possède une abside ainsi pourtournée par le prolongement des collatéraux. Il est vrai que la galerie tournante du monument véronais joue un rôle particulier, différent de celui que remplissent les galeries semblables dans les églises romanes de la France. Elle n'est point établie, comme ces dernières, pour don-

[1] Da Persico, *Verona e la sua provincia*. Vérone, 1838, p. 194.

ner accès à des chapelles absidales, et permettre au public de circuler dans le chevet de l'église ; sa destination est de conduire au trône épiscopal. Mais si, dans les deux cas, la fonction diffère, les dispositions architecturales sont les mêmes. La galerie de Saint-Étienne s'ouvre vers l'intérieur par des arcades sur colonnes : elle est abritée par une succession de berceaux et de voûtes d'arête domicales, agencées par le constructeur de manière à résoudre assez bien en principe, mais gauchement en exécution, les difficultés du problème.

Le monument est d'autant plus remarquable qu'il remonte, selon toute apparence,



à une date reculée. Le caractère de l'architecture est fortement byzantin; et la maçonnerie des murailles de l'abside, exécutée avec des briques de trois à quatre centimètres d'épaisseur, séparées par des lits de mortier d'environ deux centimètres, semble annoncer une haute ancienneté. Le relèvement considérable de la tribune ne saurait d'ailleurs infirmer cette présomption, parce qu'il est motivé par la déclivité du sol.

En définitive, le chevet de Saint-Étienne offre l'exemple, à la fois très ancien et complètement isolé au nord de l'Italie, d'une abside romano-byzantine enveloppée, sous forme de galerie tournante, par le prolongement des bas-côtés. C'est un cas singulier et, pour ainsi dire, un accident. Constatons-le sans chercher à l'expliquer.

Caractères particuliers a l'architecture des églises lombardes de Vérone. — Faute de dessins, que les limites de notre Atlas ne permettent pas de donner, nous nous contenterons de signaler brièvement les caractères particuliers à la famille de monuments

véronais, qui se groupent autour de la belle église de Saint-Zénon. Ces monuments sont d'une architecture avancée. Saint-Zénon, qui paraît être le plus ancien d'entre eux, date de la première moitié du douzième siècle[1]. Ils étaient ou sont encore couverts en charpente. Cependant leur architecture, simple et grande dans la disposition, légère et svelte dans la construction, très fine dans la décoration, possède déjà, dans une large mesure, les qualités de l'art complètement développé du bas moyen-âge italien. Sans doute, ces qualités tiennent pour beaucoup à la résistance et à la finesse du marbre, dont les édifices en question sont formés en majeure partie.

Si l'on entre dans le détail des formes, l'architecture de ces édifices se distingue par les caractères suivants de celle des autres monuments lombards. Les parements des murailles se composent en général d'assises de pierre alternant avec une ou plusieurs assises de briques. Les bandes murales, sveltes et rapprochées les unes des autres, sont très multipliées sur les façades et sur les parois extérieures des absides. Les archivoltes des arcatures profondes retombent souvent sur de fines colonnettes jumelles, placées de front. Des frises ornées de sculptures sont interposées, dans les couronnements les plus riches, entre la corniche proprement dite et les petites arcatures appuyées sur des consoles. Des frises semblables entrent aussi dans la composition de certains bandeaux. Les ornements sculptés sur ces frises, et parfois sur le front évidé des arcatures, consistent en rinceaux plus ou moins entremêlés de figures d'animaux : cette sculpture est traitée avec fort peu de saillie et beaucoup de délicatesse : on dirait un nielle dont les fonds n'auraient pas encore reçu de pâte colorée ; et cette comparaison se présente ici d'autant plus naturellement que l'on observe des ornements niellés sur des tailloirs en marbre, dans l'ancienne chapelle de Sainte-Hélène, voisine de la cathédrale. Mentionnons enfin les spacieuses arcades, soutenues par des colonnettes appuyées sur des lions ou des griffons, qui servent de porches à presque toutes les portes, tant frontales que latérales.

Si l'on cherche à quel art plus ancien se rattachent les caractères précédemment énumérés, on reconnaît que la plupart d'entre eux paraissent s'être produits sous l'influence plus ou moins directe de l'art byzantin. Cette influence est manifeste dans les frises couvertes d'ornements à très bas relief, véritables broderies sur pierre, qui portent au plus haut degré le cachet de l'art oriental. Les colonnettes jumelles,

[1] Cela résulte positivement d'une inscription gravée sur le campanile. Da Persico, *Verona e la sua provincia*. Vérone, 1838, p. 47 et suiv. et note 26, à la p. 142.

employées à soutenir les retombées d'arcatures profondes, se rencontrent en grand nombre dans les absides de Saint-Donat à Murano et de Santa-Fosca à Torcello : elles existaient déjà dans la galerie extérieure du mausolée de Théodoric à Ravenne. Les façades de la cathédrale de Torcello et de Sainte-Sophie de Padoue sont rayées, comme celle de Saint-Zénon, de bandes murales rapprochées les unes des autres. L'alternance des assises de pierres et de briques se rattache, à la vérité, aux errements de l'art romain ; mais il faut remarquer que, soit dans l'empire grec, soit en Italie, ce mode de construction fut abandonné pendant les premiers siècles du moyen-âge ; et qu'il se trouve appliqué, au douzième siècle, à Vérone, précisément comme il le fut, à Constantinople, dans la Théotocos, à Thessalonique, dans l'église des Saints-Apôtres, en Grèce, dans beaucoup de petites églises, tous monuments d'un style avancé.

Il n'y aurait assurément rien de surprenant à ce que l'influence byzantine se fût propagée des rives de l'Adriatique jusqu'à Vérone, dans les limites restreintes que nous venons d'indiquer.

SAINTE-FOI A CAVAGNOLO ET QUELQUES AUTRES PETITES ÉGLISES DU PIÉMONT

Nous donnons ci-dessous la vue intérieure de l'église de Sainte-Foi de Cavagnolo dans le Montferrat[1]. Ce petit monument, remarquable par sa belle porte lombarde et par sa construction très soignée, mérite encore d'attirer l'attention par les caractères exotiques de son architecture. La voûte en berceau de la nef principale et les bagues, réparties, au nombre de deux, sur la hauteur des colonnes engagées de cette nef, sont des motifs d'architecture étrangers au style lombard. Ils appartiennent au roman français. Les billettes, qui ornent, du côté de la grande nef, les archivoltes des arcs longitudinaux, pourraient aussi passer pour une importation d'outre-mont, à raison de leur rareté dans les monuments lombards et de leur abondance dans l'architecture française du haut moyen-âge.

La petite église de Saint-Laurent à Montiglio[2] possède également une voûte en berceau dans la nef centrale; et les bas-côtés sont abrités par des demi-berceaux, masqués en partie, dans l'état actuel, par suite de la transformation de ces bas-côtés en chapelles. Ce système de couverture, complètement étranger au style lombard, est celui des églises romanes de l'Auvergne.

L'influence de l'art français n'est pas moins marquée à Sainte-Marie de Vezzolano dans le Montferrat[3]. Elle apparaît sans mélange dans le jubé de la grande nef et dans

[1] Je dois à M. le comte Mella de connaître cette église. Il a bien voulu m'y conduire lui-même, ainsi qu'à Sainte-Marie de Vezzolano, également située dans les collines du Montferrat.

[2] Conte Ed. Mella. *Chiesa di San Lorenzo a Montiglio di Casale Monferrato.* Turin, 1874. Extrait de l'*Ateneo religioso* année 1873, n° 51.

[3] R. Pareto, *Facciata della chiesa di Santa Maria di Vezzolano in Monferrato.* Extrait du « *Giornale dell' Ingegnere*

les statues qui décorent extérieurement la façade[1]. Ces ouvrages sont de pur style ogi-



Vue intérieure de Sainte-Foi à Cavagnolo.

val ; et ce n'est pas sans surprise que l'on rencontre au milieu des collines du Mont-

architetto, ann. XII. Les dessins, plan et façade, sont de M. le comte Mella, l'infatigable illustrateur et restaurateur des monuments anciens du Piémont.

[1] Ces statues consistent : dans l'image en buste de Dieu le père ; en deux figures de séraphins, dressées sur des roues, au corps complètement couvert d'ailes à l'exception du visage et des mains ; enfin dans les images de Jésus-Christ et de deux archanges.

ferrat, dans un pays perdu, les productions de cette belle école de sculpture, qui florissait au treizième siècle dans le centre de la France.

Nous venons de constater l'action de l'art français sur l'architecture romano-byzantine du Piémont. Les monuments dont nous avons produit le témoignage sont tous d'un style avancé; l'un d'eux même appartient au treizième siècle. Ce témoignage est d'autant plus significatif que les édifices en question sont de petites églises, pour la construction desquelles on n'a point eu recours, sans doute, à des moyens inaccoutumés. Aux exemples donnés par ces modestes constructions, nous pouvons joindre celui d'un édifice considérable, bâti plus au midi, la cathédrale de Gênes, dont le portail a reçu l'empreinte de l'art français du treizième siècle[1]. Ainsi l'influence de l'architecture française s'est exercée d'une manière très sensible, à partir de la dernière période du style lombard, sur l'art des provinces italiennes les plus voisines de la frontière.

[1] Telle est l'opinion de M. Alfred Darcel, qui s'exprime, à ce sujet, dans les termes suivants : « J'arrive devant la cathédrale... Je reconnais ses assises de marbre blanc et noir alternées, qui étaient restées dans mes souvenirs. Mais qu'on juge de mon étonnement de découvrir peu à peu une œuvre française du treizième siècle sous cette livrée italienne ! Je dis française, et M. Bœswilwald, inpecteur général des monuments historiques, qui a vu cette façade presque en même temps que moi, me dit rouennaise..... » A. Darcel, *Excursion en Italie*. Rouen, 1879, p. 160 et suiv.

ÉTUDE

SUR

L'ARCHITECTURE LOMBARDE

ET SUR

LES ORIGINES DE L'ARCHITECTURE ROMANO-BYZANTINE

TROISIÈME PARTIE

CARACTÈRES DU STYLE LOMBARD

Les églises décrites précédemment depuis Saint-Ambroise de Milan offrent des variations de style qui conduisent à reconnaître plusieurs écoles locales. Le groupe des églises milanaises et celui des églises pavésanes, principaux sujets de notre étude, présentent des caractères à peu près identiques. Ils forment, au cœur de la Lombardie l'œuvre monumentale à laquelle s'applique, à proprement parler, le nom d'architecture lombarde. Les églises des territoires avoisinants appartiennent à la même école ; mais, à mesure qu'on s'éloigne de son centre d'action, d'autres influences se font sentir. L'art des bords du Rhin et celui de la Bourgogne marquent leur empreinte dans les églises comasques ; quelques traits du roman français apparaissent dans le Piémont et le Montferrat ; l'architecture toscane montre son influence dans la cathédrale de Modène, et les églises de Vérone se distinguent aussi par des formes particulières. Ainsi le domaine du style purement lombard a pour frontières : les vallées des Alpes,

le Tessin, les Apennins et une ligne idéale tracée du nord au midi entre Vérone et Brescia d'une part, Modène et Parme de l'autre.

Ce sont les édifices de la région ainsi circonscrite dont nous résumerons les caractères ; et nous nous bornerons à signaler les traits particuliers aux écoles d'architecture limitrophes.

Le style lombard apparaît au neuvième siècle avec Saint-Ambroise de Milan. Il est difficile de fixer le terme de sa durée, la ligne de démarcation entre l'architecture du haut moyen-âge et celle du bas moyen-âge étant fort indécise en Italie. Le style ogival n'a jamais eu dans ce pays les caractères si tranchés qu'il présente de l'autre côté des Alpes. C'est ainsi que la cathédrale de Côme, l'église de la Chartreuse de Pavie, Sainte-Marie-des-Grâces à Milan ont encore beaucoup d'analogie avec les églises lombardes, même dans les parties construites au quinzième siècle, au commencement de la Renaissance. Sauf quelques exceptions, le style lombard s'est en quelque sorte continué dans la Cisalpine jusqu'à la fin du moyen-âge.

Toutefois les progrès accomplis à partir du treizième siècle, progrès qui ont eu principalement pour effet d'imprimer aux édifices plus de hardiesse et de légèreté dans l'ensemble, plus d'élégance et de finesse dans les détails, donnèrent lieu à des œuvres de tous points achevées, qui se distinguent par leur caractère définitif de celles, relativement imparfaites et grossières, de l'âge précédent. On peut, à ce titre, appliquer à l'architecture italienne la classification généralement adoptée pour l'art du moyen-âge dans les pays occidentaux. Ainsi ferons-nous, ces explications étant données, en limitant au commencement du treizième siècle l'ère du style lombard.

Principales dispositions des églises lombardes. — Les églises de style lombard peuvent se rapporter à trois types : la basilique à colonnes, la rotonde et la basilique voûtée, qui sont restés en usage pendant toute la durée de ce style. L'importance de leurs rôles fut très inégale. Les basiliques à colonnes sont ordinairement de modestes églises bâties à la campagne. Les rotondes, construites avec de faibles dimensions, mais parfois avec un certain luxe, furent destinées en général à servir de baptistères. Les principales églises, celles dont la construction et la décoration sont traitées avec le plus de recherche, appartiennent presque toutes au type de la basilique voûtée. C'est naturellement dans ces dernières qu'apparaissent complètement les caractères du style lombard.

Quelle que soit leur forme, les églises lombardes sont presque constamment orientées

c'est-à-dire que l'axe longitudinal, représenté dans le cas des rotondes par le diamètre mené par l'autel, est dirigé de l'ouest à l'est, le sanctuaire étant à l'est et la façade à l'ouest. L'orientation n'est pas rigoureuse, il s'en faut parfois de beaucoup, cependant elle est assez bien marquée pour que les quatre faces d'une église de forme basilicale puissent être désignées sans ambiguïté par les noms des points cardinaux.

Basiliques a colonnes. — L'église d'Agliate (Voy. pl. 74) montre la forme habituelle des basiliques à colonnes. Elles se composent de trois nefs couvertes en charpente, séparées l'une de l'autre par deux files d'arcades sur colonnes et terminées par des absides voûtées en cul de four. Pour augmenter la tribune, on a interposé entre la grande nef et son abside un compartiment voûté, qui parfois se répète devant chacune des absides latérales. Sous la tribune existe presque toujours une crypte. La toiture est apparente ou masquée par des plafonds. Les colonnes tant des nefs que de la crypte sont fréquemment de provenance diverse, avec des diamètres inégaux, des chapiteaux et des bases de forme et de hauteur variables, réduits parfois à de simples plateaux. Dans les nefs, les arcades reposent ordinairement sur les colonnes par l'intermédiaire de sommiers très développés. Quelquefois des piliers à section carrée remplacent ces colonnes. Devant la façade régnait assez souvent un porche.

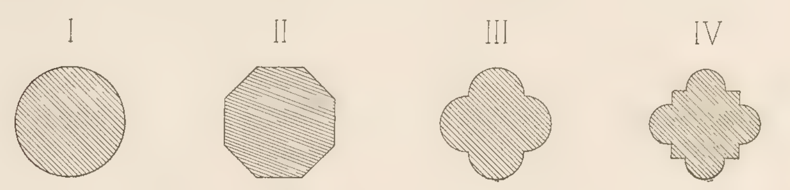
Un type plus monumental, mais dont l'origine paraît étrangère au style purement lombard, est celui dont la cathédrale de Modène offre un exemple et qu'on retrouve dans plusieurs églises toscanes et véronaises. Les colonnes y alternent avec des piliers; et ceux-ci portent des arcs doubleaux qui relient ensemble les murs de la grande nef et la partagent en travées. Comme beaucoup de basiliques voûtées, la cathédrale de Modène avait ses bas-côtés surmontés de galeries hautes, disposition qu'on n'a jamais appliquée aux basiliques lombardes à colonnes du type ordinaire.

Aux édifices de cette catégorie se rattachent encore les églises à nef unique couverte en charpente.

Rotondes. — Le nom de rotonde ne s'applique, à proprement parler, qu'aux édifices circulaires. Toutefois, nous désignerons sous le même titre ceux qui offrent en plan la forme d'un polygone régulier ou celle d'une croix à courtes branches égales. Les figures I à IV représentent ces diverses variétés de la rotonde. Il est assez curieux d'observer que les mêmes contours pourraient aussi figurer une série de sections de piliers

depuis la plus simple, celle de la colonne, jusqu'à la plus compliquée, celle du pilier à faisceau de nervures alternativement rondes et rectangulaires.

Les rotondes des types I et II sont annulaires ou simples suivant qu'elles sont pourvues à l'intérieur d'une galerie tournante limitée par des colonnes ou qu'elles n'en ont pas. Quand cette galerie existe, elle se répète souvent dans un étage supérieur. Les rotondes de forme cruciale (fig. III et IV) furent aussi disposées parfois de manière à posséder une galerie haute. Quelquefois les rotondes simples ont, à l'imitation des



grandes salles circulaires des Thermes antiques et notamment du Panthéon de Rome, un mur d'enceinte très épais évidé par des niches.

Les rotondes sont, en général, voûtées dans toutes leurs parties. Elles offrent, dans leur structure, des dispositions souvent recherchées et ingénieuses. Ces édifices, avons-nous dit, n'ont été bâtis, à l'époque lombarde, qu'avec des dimensions restreintes. La grande rotonde milanaise de Saint-Laurent ne fait point exception à cette règle, car sa disposition n'est pas d'origine lombarde. Elle remonte plus haut et s'est fidèlement conservée malgré les reconstructions ou restaurations faites au moyen-âge et pendant la Renaissance.

Basiliques lombardes voutées. — Si l'on fait abstraction des formes de détail motivées par le système de construction, le plan de la basilique lombarde voûtée ressemble beaucoup à celui de la basilique à colonnes. Il n'en est pas de même pour les élévations de ces deux sortes d'édifices. La principale différence provient de la coupole octogonale qui, dans l'église voûtée, s'élève habituellement à l'extrémité de la grande nef. Elle s'appuie par des trompes coniques sur un tambour carré que portent quatre arcs. Les deux arcs dirigés transversalement à l'édifice sont des doubleaux de la nef principale. Les deux autres s'ouvrent sur deux travées latérales dont les voûtes montent à la même hauteur que celles de la grande nef. Le vaisseau transversal ainsi formé peut n'être point marqué en plan ; assez souvent ses extrémités ne

font point de saillie sur l'enceinte ; mais il apparaît toujours en élévation à cause de sa proéminence au-dessus des collatéraux. Ainsi, même quand le plan de masse de l'édifice est rectangulaire, les œuvres hautes, groupées autour de la coupole, dessinent les quatre branches d'une croix dont cette coupole marque le centre. La constance de cette forme montre assez que, indépendamment de tout autre motif, l'existence de la coupole entraîne celle du transsept.

La basilique ambroisienne fait seule exception ; elle possède une coupole sans avoir de transsept. C'est que les maîtresses voûtes, relativement très basses, sont efficacement soutenues par les collatéraux. En outre la coupole primitive, couverte en charpente et par suite légèrement bâtie, n'avait pas besoin d'être butée solidement à sa base.

Les deux croisillons du transsept et la branche supérieure de la croix, formée par le compartiment qui précède la grande abside, sont presque toujours abrités par des berceaux. Le chevet de la basilique lombarde voûtée offre par suite la même structure que les œuvres hautes d'une église byzantine à coupole centrale, dont on retrancherait la branche qui précède cette coupole. Dans les deux cas, la présence de la coupole a motivé les mêmes dispositions. La différence entre l'église byzantine et l'église lombarde est que, dans la première, la coupole avec le croisillon de tête et les deux croisillons latéraux forme, à peu de chose près, tout le vaisseau principal et se trouve accompagnée de côté par les collatéraux, tandis que, dans la seconde, cet ensemble constitue seulement le chevet de l'édifice, en avant duquel se développent les nefs.

Le chevet possède le plus souvent trois absides : les deux petites sont en général disposées dans le prolongement des collatéraux. Jamais ceux-ci ne se continuent au delà du transsept de manière à envelopper la tribune. Cette disposition, qui fut adoptée en France dès le dixième siècle et y devint plus tard habituelle, resta étrangère à l'architecture lombarde [1]. Elle ne fut pas même appliquée à Saint-Fidèle de Côme, quoique l'on ait, dans cette église, poussé l'imitation de Notre-Dame-du-Capitole, à Cologne, jusqu'à faire tourner les collatéraux autour du transsept. Si, dans les églises lombardes, les bas-côtés ne pourtournent point le chœur, à plus forte raison n'y existe-t-il point de chapelles absidales. Les seules chapelles que contiennent parfois leurs chevets sont ouvertes sur les parois des croisillons : ce sont tantôt des niches comme

[1] L'église de Saint-Étienne à Vérone (voy. p. 441) est, à ma connaissance, la seule église lombarde qui possède une galerie tournante prolongeant les bas-côtés autour du chœur. Cette galerie appartient d'ailleurs à la tribune, dont le pavé est très relevé par rapport à celui de l'église.

à Saint-Michel de Pavie, tantôt des absides supplémentaires comme à la cathédrale de Parme.

Telles sont les dispositions normales du chevet des basiliques lombardes voûtées. Grâce à la coupole, l'influence de l'architecture byzantine domine dans cette partie de l'édifice, au lieu que la partie antérieure, formée des nefs, est disposée par travées suivant l'ordonnance des basiliques latines. Mais si la disposition des nefs se rapporte dans tous les cas à un même type, la structure de cette portion de l'édifice varie selon l'amplitude des travées, leur agencement dans la nef centrale et les bas-côtés, et la distribution correspondante des appuis. Ce qui est invariable, c'est la nature des voûtes ; grande nef, bas-côtés, galeries hautes sont toujours abritées par des voûtes d'arête : celles-ci offrent en général un surhaussement prononcé, et les plus spacieuses d'entre elles sont pourvues de nervures diagonales.

Dans certains cas, par exemple à Saint-Fidèle de Côme et Saint-Jean-Baptiste de Vertemate, la nef principale fut couverte en charpente tandis qu'on voûta les collatéraux. D'autres fois, comme à Saint-Pierre *in ciel d'oro* de Pavie, on s'abstint tout d'abord de voûter la grande nef, quoique la structure des appuis et la construction immédiate des arcs doubleaux et formerets annonce qu'on ait eu l'intention de le faire.

Le chevet lombard se combine quelquefois avec une nef unique couverte par des voûtes d'arête. Le plan de l'église présente alors la forme d'une croix latine. Cette disposition, d'origine très ancienne, existe à Saint-Lanfranc près Pavie. A Saint-Calimère de Milan, l'édifice, privé de collatéraux, de coupole et de transsept, consiste en une nef unique abritée par des voûtes d'arête et terminée par une abside. C'est l'église lombarde voûtée réduite à son expression la plus simple.

La crypte occupe parfois toute la surface du chevet. Souvent un porche s'élevait en avant de la façade. Ce devait être en général une construction légère, si l'on en juge par la disparition de presque tous les ouvrages de ce genre et par les traces qu'ils ont laissées. Rarement un cloître précédait le porche. Le campanile, bâti séparément ou construit après coup sur ou contre les murailles de l'église, est disposé tantôt près du chevet, tantôt près de la façade. Les églises comasques sont les seules dans lesquelles le clocher fasse vraiment corps avec l'édifice.

Persistance de quelques dispositions primitives. — Un caractère remarquable de l'architecture lombarde est l'attachement aux anciens usages, marqué par la persistance de plusieurs dispositions primitives.

On continua, jusqu'au treizième siècle et au delà, de bâtir fréquemment des basiliques à colonnes. Plusieurs des églises milanaises les plus anciennes et les plus considérables, Saint-Ambroise, Saint-Laurent, Saint-Nazaire-Majeur furent, à l'époque lombarde, reconstruites avec leur première forme ; et ce fait est d'autant plus significatif que Saint-Nazaire-Majeur et surtout Saint-Laurent offraient des dispositions très particulières, peu ou point usitées durant la période lombarde. Dès la fin du huitième siècle, on baptisait en général par infusion dans la Gaule et la Grande-Bretagne, ce qui conduisit à substituer au baptistère construit à part une simple cuve baptismale placée dans l'église[1]. En Italie, au contraire, le baptême par immersion persista longtemps. On voit encore, dans ce pays, beaucoup de baptistères isolés du onzième, du douzième et même du treizième siècle ; et les derniers en date ne sont pas les moins considérables, témoins ceux de Parme et de Pise.

Mais l'attachement aux anciens usages est surtout marqué par deux traits de la basilique voûtée, ce type où le style lombard se montre dans son complet développement. Les bas-côtés ne pourtournent jamais le chœur ; et le clocher, même quand il tient à l'édifice, n'est pas confondu avec lui ; il reste jusqu'à un certain point étranger à l'organisme de l'église ; c'est un membre complémentaire. Telle fut nécessairement la condition des clochers bâtis après coup pour l'usage des anciennes basiliques ; et l'indépendance du campanile et de l'église a pu se perpétuer dans certains cas par suite de reconstructions séparées, faites à des dates différentes. Mais comme elle existe partout, aussi bien dans les édifices fondés après l'introduction des cloches que dans les autres, il faut reconnaître qu'on a volontairement appliqué aux premiers la disposition en question ; et cependant l'avantage d'une association intime entre le campanile et l'église paraît évident, soit que l'on considère l'utilité pratique, soit que l'on ait égard aux convenances artistiques. L'exemple des pays d'outre-mont invitait d'ailleurs les architectes lombards à réaliser cette union. S'ils ont persisté à traiter le clocher comme un membre distinct, c'est que chez eux l'esprit de tradition prévalut contre l'esprit d'innovation et de progrès.

De même pour les murs pleins qui enferment l'abside. Il semble qu'une galerie pourtournant le chevet n'offre que des avantages. Elle permet de circuler autour de la nef principale, de passer d'un bas-côté dans l'autre sans traverser cette nef et d'établir des chapelles absidales qui multiplient les autels autour du sanctuaire. Rien de

[1] Lenoir. *Architecture monastique*. Vol. II. p. 20.

plus aisé d'ailleurs que d'isoler suffisamment la tribune de cette galerie au moyen d'une cloison de hauteur convenable. Le mérite d'une pareille disposition est encore plus frappant au point de vue artistique. La galerie qui prolonge les bas-côtés et les continue l'un par l'autre lie étroitement le chevet aux nefs et porte à sa plus haute expression le caractère d'unité du monument. Le sanctuaire apparaît plus spacieux et plus lumineux ; et les chapelles qui l'étoilent donnent un brillant aspect à cette partie de l'édifice en même temps qu'elles expriment de la manière la plus heureuse la subordination des cultes secondaires au culte principal. Ici encore, en présence de ces avantages et de l'exemple donné en France dès le dixième siècle [1], on ne s'explique le maintien d'une abside close de murs que par le respect des anciens usages.

Mais ces faits particuliers se rattachent à une cause qui produisit des effets plus étendus. On sait combien fut grand à Rome, durant le haut moyen âge, l'attachement aux formes de l'art ancien et de l'art chrétien primitif. Il en fut de même en d'autres villes de l'Italie centrale, à Lucques par exemple, où l'on élevait au douzième siècle les belles basiliques à colonnes de Saint-Fridien et de Saint-Michel. Et si l'on considère l'art italien dans une période plus avancée, on reconnaît que le développement incomplet du style ogival et la renaissance en quelque sorte spontanée de l'art antique attestent la puissance gardée par les traditions artistiques des derniers siècles de l'empire. La persistance de l'influence romaine, telle est la cause à laquelle se rapportent les effets signalés précédemment. Et ceux-ci méritent d'autant plus d'être pris en considération qu'ils apparaissent dans le système d'architecture où l'art italien du moyen âge montra le plus d'initiative et d'indépendance.

Après avoir, par ces dernières observations, complété la vue d'ensemble portée sur les églises lombardes, il nous faut considérer isolément les membres des édifices et résumer leurs caractères. Nous prendrons la forme primitive de chacun d'eux comme point de départ et nous y rattacherons les variations amenées par des changements progressifs ou accidentels. L'ordre suivi étant déterminé par l'importance relative et la dépendance réciproque des différents organes, nous examinerons d'abord les voûtes, puis successivement : les toitures, les piliers, les contreforts, les murs, la structure des maçonneries, les portes, les fenêtres, les galeries hautes, les escaliers et les passages, les cryptes, les pavements, les façades, les porches et les parvis, les clochers, la décoration intérieure, la décoration extérieure, la sculpture, les placages, les mosaï-

[1] Église de Vignory dans la Haute-Marne.

ques, la peinture et enfin les chœurs avec les petits monuments qu'ils renferment, autels, ciboriums et chaires. Cet examen se rapportera aux édifices de pur style lombard. Les monuments des Écoles limitrophes seront ensuite brièvement appréciés.

Voutes. — On rencontre dans les églises lombardes six espèces de voûtes : des coupoles hémisphériques couvrant les rotondes circulaires; des coupoles polygonales abritant les rotondes de même forme ainsi que la croisée des basiliques voûtées; des trompes coniques employées à raccorder le tambour polygonal des coupoles avec les murs d'appui ; des voûtes en cul de four établies sur toutes les absides ; des voûtes en berceau habituellement installées sur les bras des transsepts et sur les travées qui précèdent les absides ; enfin des voûtes d'arête, quelquefois substituées à ces voûtes en berceau, mais surtout employées à la couverture des nefs et à celle des galeries annulaires des rotondes.

Toutes ces voûtes, exécutées en petits matériaux, briques ou moellons, sont bâties à joints convergents, dirigés normalement aux surfaces d'intrados ; elles mesurent de $0^{m},30$ à $0^{m},50$ d'épaisseur, suivant leur portée qui, dans aucun cas, n'atteint 14 mètres.

Les espaces ou travées qu'elles surmontent sont séparés les uns des autres par des arcs plein cintre d'une forte saillie, souvent profilés à double archivolte, soit d'un seul côté, soit des deux côtés à la fois, selon leur emplacement dans l'édifice et suivant l'épaisseur des murs qu'ils soutiennent. Ces arcs sont exécutés en pierre ou en brique : dans les églises milanaises, des clavaux en pierre plus ou moins espacés sont mêlés aux briques.

La coupole sphérique fut rarement employée. Les coupoles polygonales sont presque toujours à base octogone : primitivement elles n'étaient point ouvertes au sommet. On fut conduit, en les perçant, à protéger l'ouverture par une lanterne, au-dessus de laquelle se dresse souvent un lanternon. Cet élégant motif de couronnement appartient surtout à l'architecture des treizième et quatorzième siècles.

Les trompes, voûtes accessoires des coupoles, sont des surfaces coniques, souvent discontinues, et profilées alors en gradins avec des ressauts verticaux parfois très élevés.

Les voûtes en berceau se poursuivent d'une tête à l'autre sans arcs doubleaux intermédiaires. Les travées qu'elles surmontent, bras du transsept ou compartiments précédant les absides, n'ont d'ailleurs qu'une médiocre étendue.

Les voûtes d'arête sont particulièrement intéressantes. Elles furent établies d'abord sur plan carré. Eu égard aux largeurs inégales des nefs, cette forme conduisit à doubler dans les collatéraux le nombre des travées de la grande nef. Les voûtes en question sont pourvues d'une armature composée d'arcs doubleaux, longitudinaux et formerets, auxquels se joignent, quand la portée est considérable, des nervures diagonales : celles-ci existent constamment dans les voûtes principales des grandes églises. Elles sont courbées en arc de cercle comme les autres nervures, et s'approchent plus ou moins du plein cintre suivant que les voûtes auxquelles elles appartiennent sont plus ou moins relevées au sommet. Il en est de même pour les arêtes simples des voûtes privées de nervures croisées.

Le surhaussement des voûtes est faible si la hauteur est restreinte, ce qui a lieu dans les nefs latérales surmontées d'une galerie haute ; mais quand la voûte peut s'élever librement, elle reçoit la forme domicale, c'est-à-dire que son faîte prend la figure d'une calotte sphérique, grâce à l'exhaussement du sommet et à l'effacement progressif des arêtes. Elle devient une vraie calotte sphérique sur pendentifs lorsque les arêtes ou nervures diagonales sont à plein cintre comme les arcs latéraux.

Les voûtes d'arête domicales offrent certains avantages par rapport aux voûtes d'arête cylindriques. Elles sont plus faciles à construire. On peut en effet, puisque les sections horizontales y tendent vers le cercle à mesure que l'encorbellement augmente, bâtir la voûte sans cintres, ainsi qu'une voûte sphérique, en la montant par anneaux et en l'exécutant avec des matériaux minces liés par un bon mortier. Les nervures diagonales, employées dans les grandes voûtes, facilitent encore la construction. D'autres effets dus au surhaussement sont la diminution de la poussée et sa répartition plus uniforme sur le pourtour de la voûte ; mais cette dernière qualité tourna au détriment des édifices lombards, parce que les constructeurs ne surent pas disposer les soutiens en vue de résister à l'effort continu de renversement appliqué au mur d'enceinte le long de l'arc formeret. Cette action, ou poussée latérale, est particulière aux voûtes surhaussées : elle s'y produit concurremment avec les poussées diagonales, qui, appliquées aux piliers et transmises aux contreforts, existent seules dans les voûtes d'arête cylindriques.

Pour résister à la poussée latérale, les architectes byzantins avaient appuyé leurs voûtes surhaussées sur de larges arcs en berceau joignant ensemble les piliers. Cet excellent système de construction fut très rarement employé dans les édifices lombards ; et encore n'y eut-on recours que pour buter des voûtes collatérales. A Saint-

Ambroise de Milan, les maîtresses voûtes sont soutenues par des murs rampants bâtis sur les arcs doubleaux des galeries supérieures. Ces murs rampants montent jusqu'en haut des murailles de la grande nef; ils butent alternativement un arc doubleau et le sommet d'un arc formeret; et, dans ces conditions, ils agissent efficacement. Mais lorsque, comme à Saint-Michel de Pavie, l'on releva davantage la nef principale, afin de l'éclairer directement au-dessus des bas-côtés, on négligea de donner le même relief aux murs rampants; et les murailles de la grande nef, privées de soutiens dans leurs parties hautes, perdirent leur aplomb, laissant choir les voûtes qu'elles étaient par elles-mêmes impuissantes à maintenir.

Pour obtenir plus de stabilité, on s'avisa plus tard de diminuer dans la nef principale l'amplitude des travées. Elle fut réduite de moitié, ce qui doubla, dans cette nef, le nombre des travées, fit passer la forme de celles-ci du carré au rectangle et rendit uniforme, pour les trois nefs, le nombre et la distribution des compartiments voûtés. Les avantages de cette disposition étaient de diminuer l'étendue, d'amoindrir le surhaussement et, par suite, de réduire les poussées des grandes voûtes et, en même temps, de multiplier leurs appuis. Plusieurs églises furent ainsi construites de premier jet. Dans quelques autres, après avoir disposé les piliers pour soutenir dans la nef principale des voûtes d'arête sur plan carré, on substitua à celles-ci, en cours d'exécution, des voûtes barlongues; et l'utilité d'une pareille substitution était si bien sentie qu'une grande voûte sur plan carré s'étant écroulée à Saint-Ambroise de Milan, elle ne fut pas rétablie telle quelle avec la forme de celles qui restaient, mais remplacée par deux voûtes barlongues.

Avec ce dernier système de voûtes, les édifices prenaient un aspect plus élancé par suite du rétrécissement des travées et de la multiplication des appuis; mais, quoique ce changement correspondit aux tendances générales de l'art du moyen âge, la nouvelle disposition ne fut point adoptée en Italie d'une manière définitive. Bientôt on revint, dans cette contrée, au goût des larges divisions, des travées spacieuses, si prononcé dans les monuments de l'ancienne architecture romaine; et quelques-unes des dernières églises lombardes montrent déjà les débuts de cette évolution qui s'est achevée durant la période ogivale. Au lieu de régler l'amplitude uniforme des travées sur la largeur des bas-côtés, on la régla sur celle de la nef principale. Des travées collatérales barlongues accompagnèrent des travées centrales carrées. Telle est la disposition de l'église pavésane de Saint-Théodore.

Bien que la structure de cet édifice soit habilement combinée et que ses dimensions

soient médiocres, il fallut renforcer après coup les piliers et les arcs doubleaux de la grande nef. Des additions analogues, faites à diverses époques, défigurent souvent les églises lombardes ; elles ont eu pour objet d'arrêter les dislocations dues à la poussée des maîtresses voûtes, poussée que la structure massive de ces voûtes contribuait pour beaucoup à rendre excessive.

En outre, presque toutes les grandes voûtes des églises lombardes sont, dans leur état actuel, pourvues de tirants en fer, disposés vers le pied des arcs doubleaux, à peu de hauteur au-dessus des naissances. Faut-il voir dans ces liens un membre essentiel de la construction, ou un organe supplémentaire, ajouté plus tard pour consolider l'édifice? Sans doute, les tirants ont joué fréquemment ce dernier rôle ; mais il est probable qu'ils furent aussi, dans certains cas, posés dès le principe. Les arcs doubleaux de la grande nef de Saint-Pierre *in ciel d'oro* sont contreboutés si faiblement que leurs liens en fer, nécessaires à la stabilité, doivent être aussi anciens que l'édifice. L'usage de ces liens fut général en Italie pendant la période ogivale : c'est un motif pour admettre qu'il était déjà pratiqué à l'époque lombarde.

Un autre procédé de consolidation consiste dans l'usage de chaînages en bois logés dans les murs. De pareils chaînages existaient à Saint-Ambroise de Milan. Ils ont le défaut d'être périssables, défaut singulièrement aggravé par le fait que, cachés aux regards, ils échappent à la surveillance.

Nous venons de passer en revue les différents systèmes adoptés dans les églises lombardes pour la distribution et le maintien des voûtes d'arête construites sur les nefs et particulièrement sur la nef principale. Considérons à présent, sous un aspect plus général, cette importante question de l'établissement d'une couverture maçonnée sur la grande nef d'une église. La difficulté du problème tient surtout à l'obligation d'éclairer directement cette nef au-dessus des collatéraux ; car, pour atteindre ce but, il faut à la fois relever beaucoup les grandes voûtes au-dessus des bas-côtés et les bien soutenir latéralement sans écraser ni obstruer ces bas-côtés. Suivant les pays on employa divers systèmes, qui diffèrent surtout entre eux par la nature des voûtes. Les architectes lombards usèrent exclusivement de la voûte d'arête. C'est pour le cas dont il s'agit, la forme la plus avantageuse, parce qu'elle concentre la poussée sur les piliers en même temps qu'elle dégage largement les murs élevés de la grande nef, permettant ainsi d'y pratiquer de spacieuses fenêtres. Mais les procédés de construction restèrent imparfaits. On ne paraît point avoir apprécié à sa juste valeur le rôle des murs rampants (transformés en arcs-boutants dans le style ogival français), qui reportent sur les

contreforts la poussée des grandes voûtes. Ces murs, tenus trop bas, sont aussi trop faibles, et les contreforts eux-mêmes sont parfois insuffisants.

Des tirants en fer, établis au pied des arcs-doubleaux, pouvaient suppléer ou venir en aide aux éperons extérieurs; mais ils n'étaient pas disposés pour prévenir les accidents amenés par la poussée latérale de voûtes très surhaussées et très pesantes. A défaut d'étais en maçonnerie, construits en vue de résister à cette poussée, qui exerce son plus grand effort au faîte de la muraille, à mi-longueur de l'intervalle des piliers, il aurait fallu placer d'autres tirants au sommet des arcs formerets. Cette précaution n'a pas été prise. En définitive, les architectes lombards n'ont pas su garantir leurs édifices contre certains effets de la poussée des voûtes. Pas plus que les constructeurs des pays voisins, ils ne sont parvenus à établir sur les grandes nefs de leurs églises des voûtes à la fois bien combinées pour l'éclairage et sûrement équilibrées.

Les voûtes du chevet, qu'il nous reste à considérer au point de vue de la stabilité, étaient beaucoup plus faciles à maintenir que les voûtes d'arête de la grande nef. Déjà, en décrivant la forme générale des églises lombardes voûtées, nous avons signalé les dispositions qui assurent l'assiette de la coupole et montré l'analogie de ces dispositions avec celles qu'on observe dans les monuments byzantins. Grâce à la solide implantation du tambour et à sa faible hauteur, grâce aussi à la répartition uniforme de la poussée sur le périmètre de ce tambour, la coupole se tient en équilibre sans l'assistance de contreforts[1].

Le choix de la voûte en berceau et de la voûte en cul de four pour couvrir les croisillons et les absides était en quelque sorte indiqué par la position de ces voûtes et la structure de leurs appuis. Ceux-ci consistent pour la plus grande part en murs pleins — non percés d'arcades à leur pied — sur lesquels il était logique d'asseoir une construction continue, de section uniforme, telle qu'un berceau ou une voûte sphérique. En outre, comme les murs en question appartiennent à l'enceinte de l'édifice, rien n'empêchait d'y ouvrir des fenêtres au-dessous des voûtes. On se trouvait donc, pour ce double motif, dans des conditions toutes différentes de celles qui déterminaient l'emploi de la voûte d'arête pour la nef principale.

Les berceaux du transsept s'appuient par une extrémité sur les arcs portant la

[1] L'une au moins des coupoles lombardes, celle de Saint-Ambroise de Milan, qui compte parmi les plus vastes et les dernières en date, fut construite d'après le système appliqué aux voûtes d'arête dômicales; les sections horizontales y passent graduellement de l'octogone au cercle depuis la naissance jusqu'au sommet ; en même temps les arêtes s'émoussent et s'effacent peu à peu : cette disposition permettait de bâtir la voûte plus facilement. La même coupole est encore remarquable par sa forme ogivale, qui offrait l'avantage de réduire la poussée.

coupole et, par l'autre extrémité, sur les murs pignons qui ferment ce transsept : ils se trouvent ainsi solidement maintenus à chacune de leurs têtes ; et, dans l'intervalle de celles-ci, les petites absides, d'une part, et les nefs latérales, de l'autre, consolident leurs murailles de soutien. Le berceau du croisillon terminal est moins bien contrebouté ; les murs qui le portent ne sont pas étayés par d'autres constructions et la muraille de fond, sur laquelle il s'appuie, est largement trouée par la grande abside. De solides contreforts, bâtis en prolongement de cette muraille, lui servirent d'épaulements. Souvent, quand le transsept faisait saillie, des éperons semblables furent établis à ses extrémités.

La stabilité des voûtes en cul de four abritant les absides était simplement assurée en général par l'épaisseur donnée au mur d'appui circulaire : quelquefois on prit le parti de construire légèrement ce dernier et de l'étayer par des contreforts.

En somme, les voûtes du chevet se sont, dans presque toutes les églises lombardes, maintenues en bon état sans pousser hors d'aplomb ni fatiguer leurs murs de soutien. La partie postérieure de l'édifice a donc été judicieusement concertée, soit dans la structure de ses membres, soit dans leur disposition. Mais, s'il en est ainsi, ne se pourrait-il pas que la persistance des anciennes formes, marquée dans le chevet par l'exclusion de la galerie tournante des églises françaises, fut imputable à une préoccupation technique plutôt qu'au respect des usages traditionnels? Les constructeurs n'auraient-ils pas conservé l'ancien parti, qui avait été sanctionné par l'expérience, afin surtout d'éviter, là où c'était possible, les inconvénients d'un triple vaisseau, que maints insuccès subis dans la construction des nefs n'avaient que trop manifestés ? On serait tenté de l'admettre si l'examen du développement ultérieur de l'architecture n'infirmait pas cette présomption. En effet, l'on continua, après le douzième siècle, de bâtir sans galeries tournantes les chœurs des églises ; et cependant l'art des constructions avait fait assez de progrès pour que l'établissement de ces galeries n'offrit plus de difficultés sérieuses. La fidélité gardée au type primitif ne saurait donc provenir, comme nous l'avons dit, que d'un attachement invariable aux anciens usages.

Toitures. — La couverture des églises lombardes, exécutée parfois en plaques schisteuses, sortes d'ardoises épaisses et grossières, se composait en général de tuiles en terre cuite. Le fait que quelques-unes de ces couvertures sont encore formées en partie de grandes tuiles à rebords donne lieu de supposer que l'usage de la tuile romaine a

persisté durant la période lombarde. Les tuiles creuses servaient alors de couvre-joints. Plus tard, elles furent seules employées.

Aucun des combles en bois, appartenant à un édifice lombard de quelque importance, ne paraît remonter jusqu'à la construction primitive de cet édifice. Les combles actuels se composent de chevrons et de pannes, supportés par des fermes dont l'espacement varie entre deux et quatre mètres. Celles-ci, très simplement disposées, construites avec un petit nombre de pièces de bois d'un fort équarrissage, ont souvent beaucoup d'analogie avec les fermes des plus anciennes basiliques romaines. Elles sont, dans quelques édifices, remplacées totalement ou partiellement par des arcs en maçonnerie.

Les voûtes sont toujours abritées par une couverture en tuiles ou en plaques schisteuses, couverture qui, dans l'état actuel, repose tantôt sur l'extrados, et tantôt sur un comble en charpente établi par-dessus la voûte.

Les voûtes du chevet, coupole octogonale, berceaux et culs de four, étaient particulièrement aptes à porter directement la couverture, non seulement à raison de leurs formes, qui se prêtent bien à l'écoulement des eaux, mais encore à cause de leur disposition, grâce à laquelle ces eaux sont rejetées vers l'extérieur. Aussi pouvait-on les revêtir de tuiles en se bornant, pour tout apprêt, à régler la pente par quelques remplissages. Beaucoup de voûtes, parmi celles en question, sont encore aujourd'hui couvertes de la sorte ; et l'on ne saurait douter que, dans l'origine, on n'ait appliqué à toutes le même système.

Les voûtes d'arête du vaisseau de l'église se prêtent moins bien à servir de support à la couverture. Cependant les voûtes de la grande nef pouvaient remplir cette fonction, surtout quand leur forme domicale était très prononcée, car il suffisait alors, pour assurer l'écoulement des eaux, de remblayer les reins jusqu'au sommet des murailles d'enceinte, en maintenant dans les intervalles des dômes une pente convenable sur chaque versant. Telle fut, sans doute, en beaucoup de cas, la disposition première, disposition dont il reste, à défaut d'exemples, des traces significatives. En effet, les combles actuels prennent appui sur un exhaussement de la muraille construit après coup pour l'installation des fermes ; et la position de l'ancienne corniche à la hauteur du sommet des arcs formerets répond au cas d'une voûte portant elle-même sa couverture.

Il paraît plus difficile d'admettre qu'on ait traité de même les voûtes collatérales, à cause de l'obligation de rejeter les eaux d'un seul côté, au moyen d'une pente unique, qu'on ne pouvait obtenir, pour les voûtes du type habituel, que par l'accumulation

d'une masse considérable de remblais. Mais ces remblais existaient à Saint-Michel de Pavie, où l'on a constaté leur présence lors de la restauration du monument. Il ne serait donc pas impossible que, malgré le poids et les autres inconvénients d'un pareil dépôt, la suppression du comble en charpente eût été poursuivie jusque dans la toiture des bas-côtés.

C'est dans les petites rotondes, telles que Saint-Thomas près d'Almenno et le baptistère d'Agliate, que cette suppression existe de la manière la plus complète. La couverture est, encore aujourd'hui, posée partout sur les voûtes et le bois totalement exclu de la construction. Les galeries annulaires de ces rotondes sont, à l'étage supérieur, couvertes par des voûtes rampantes, suivant le système pratiqué dès le huitième siècle à Notre-Dame d'Aix-la-Chapelle et reproduit plus tard à Saint-Fidèle de Côme, où son application fut judicieusement étendue aux bas-côtés de la nef. On ne pouvait pas choisir une meilleure disposition, parce que la pente attribuée par ce moyen à la couverture maçonnée n'est pas moins avantageuse pour contrebouter la grande nef que pour faire écouler les eaux. Il est fâcheux que ces voûtes rampantes n'aient été employées que par exception.

La structure massive des voûtes lombardes et le fait que l'épaisseur y diminue peu avec la portée trouvent une raison d'être dans la fonction protectrice dévolue à ces organes. La surépaisseur donnée au faîte des coupoles et des voûtes domicales, surépaisseur qui se traduit au dehors par la forme légèrement aiguë du sommet, se justifie par la convenance d'incliner la surface afin d'assurer l'écoulement des eaux. Ainsi les particularités de la construction s'accordent bien, relativement à la pose de la couverture sur les voûtes, avec les informations données par l'état actuel d'un grand nombre de monuments.

L'usage simultané des voûtes et des charpentes ne remonte pas très haut dans le passé. En principe et d'une manière générale, ces deux systèmes d'abri sont exclusifs l'un de l'autre, car l'un des avantages que l'on se propose d'obtenir en voûtant les édifices est de les garantir contre les incendies, ce qui oblige à n'y pas employer de bois. Dans les monuments de l'antiquité, la voûte n'est point recouverte par un comble en charpente. Il en est de même, à fort peu d'exceptions près, dans l'architecture byzantine[1]; et nous venons de montrer que les constructeurs lombards suivirent sous

[1] Les coupoles existant à Ravenne dans le baptistère et dans l'église de Saint-Vital ont été, de tout temps, surmontées de toitures ; mais cela tient à l'extrême légèreté de leur structure, qui les mettait dans l'impuissance d'abriter sûrement

ce rapport les errements de leurs prédécesseurs. Mais, s'ils ont pleinement réussi à abriter par des voûtes bien équilibrées, portant elles-mêmes leur couverture, les différentes variétés de la rotonde et le chevet des églises à vaisseau allongé, ils n'ont pas su résoudre complètement le même problème dans les nefs de ces dernières églises.

Sans doute, leur insuccès tint pour beaucoup aux conditions particulières du système de couverture. Il fallait, pour résister aux intempéries, des voûtes épaisses et robustes, qu'alourdissait encore le poids des matériaux, tuiles et remplissages, appliqués sur l'extrados. Et, comme les voûtes de la grande nef étaient par elles-mêmes difficiles à maintenir, on ne parvint pas, tant qu'on les fit lourdes, à les rendre stables. C'est en vain que les constructeurs de l'époque lombarde essayèrent de satisfaire à ces deux conditions. Il fallut en définitive, pour obtenir dans les nefs une construction bien équilibrée, alléger les voûtes et changer le système de couverture. A la voûte épaisse, abritant l'édifice et portant elle-même le revêtement en tuiles, fut substituée la voûte mince, débarrassée de toute surcharge et protégée par un comble appuyé sur les murailles. Innovation capitale, introduite en Lombardie vers la fin du douzième siècle et dont l'usage, étendu bientôt à toute espèce de voûtes, prévalut exclusivement aux époques suivantes.

Piliers. — Le pilier cantonné de nervures, ce membre caractéristique des édifices du moyen âge, existait en germe dans l'architecture antique. Les monuments grecs et romains possèdent des piliers à colonnes adossées. Tantôt la colonne est unique; tantôt, comme à Palatitza[1], deux faces opposées sont pourvues de colonnes; d'autres fois, comme au temple de Vespasien à Brescia (Voy. pl. 1), et au temple d'Isernore dans l'Ain[2], les deux colonnes sont appliquées contre des faces qui se rencontrent d'équerre; quelquefois même, comme dans l'arc de Damas, il y a des pilastres ou des colonnes sur trois ou quatre faces. Le portique de la cour du temple du Soleil à Palmyre[3] et le péristyle d'une maison de Pompéi contiennent des supports d'angle d'une forme encore plus compliquée, vrais piliers du moyen âge si l'on en jugeait par leur section. Enfin,

l'édifice, et à leur somptueuse décoration en mosaïque, qui exigeait une protection efficace. Le rôle de ces voûtes était purement décoratif.

1 Heuzey et Daumet. *Mission archéologique de Macédoine*. Paris, 1876.

2 De Caumont. *Cours d'antiquités monumentales*.

3 Wood. *Les Ruines de Palmyre*. Londres, 1753.

c'est à l'usage des supports à colonnes adossées qu'est due l'introduction dans l'architecture romaine du piédroit d'arcade avec colonne engagée.

Mais, à part cette dernière disposition qui devint usuelle et prit une importance considérable, le pilier de nature complexe, combinaison du soutien rectangulaire avec des colonnes ou des pilastres, n'existe dans les monuments antiques qu'à l'état d'exception ou d'accident. Il appartient à l'art du moyen âge d'avoir généralisé son emploi, étendu sa fonction et largement développé son organisme. La colonne romaine était un support trop frêle pour porter solidement des voûtes ou de hautes murailles. Elle était difficile à tailler; sa pose exigeait beaucoup de soins, et les colonnes de provenance antique devinrent, avec le temps, de plus en plus rares. Pour tous ces motifs, l'usage du pilier prit de l'extension; et l'on fut conduit à le cantonner de colonnes ou de pilastres, soit à raison des arcs qu'il soutenait, soit afin d'y introduire la colonne en manière de décoration, à l'exemple des anciens. C'est dans ces conditions que, à l'église d'Aurona, le pilier remplaça la colonne : tous les membres adossés s'y terminaient de niveau à la naissance des arcs joignant ensemble les appuis.

L'usage des voûtes à nervures saillantes fit prendre au pilier cantonné de colonnes sa forme définitive. Le principe adopté fut de continuer dans l'appui les nervures des voûtes, principe dont l'application franchement poursuivie donna lieu à des combinaisons de formes toutes nouvelles. Chaque cordon du support, fut réglé en saillie par la saillie de l'arc qu'il soutenait, en largeur, par la largeur de cet arc, et en hauteur, par l'élévation du pied de celui-ci au-dessus du sol. Et comme le même pilier pouvait porter à la fois trois étages de voûtes, celles des bas-côtés, celles de la galerie haute et celles de la nef principale, ses cordons pouvaient recevoir des grosseurs et des hauteurs très inégales à raison des épaisseurs variables et des positions différentes des arcs auxquels ils s'ajustaient. Dès lors il n'y eut plus de règle pour les proportions des colonnes ou des pilastres; et le pilier prit l'aspect d'un faisceau de nervures, dont les unes, liées aux voûtes de la grande nef, étaient extrêmement allongées, tandis que d'autres, rattachées aux voûtes des galeries hautes, étaient excessivement courtes.

Puisque la structure des voûtes commande celle des piliers, ceux-ci sont tous égaux en grosseur lorsque la distribution des travées est uniforme dans les trois nefs. Ils sont alternativement plus forts et plus faibles quand les travées, partout carrées, sont deux fois plus nombreuses dans les collatéraux que dans la nef principale. Dans l'un et l'autre cas, le dernier appui de chaque file, celui qui porte la coupole, reçoit plus

de développement que les autres soutiens. Les supports engagés dans les murailles de l'enceinte se rapportent en grosseur aux piliers auxquels ils correspondent.

Habituellement la longueur et la largeur de chaque pilier sont égales entre elles, ou peu s'en faut. A Saint-Ambroise, seulement, la dimension longitudinale excède sensiblement la tranversale. Les principales nervures, disposées suivant les axes du pilier, correspondent aux arcs doubleaux et longitudinaux. Elles sont fréquemment accompagnées de ressauts motivés par les archivoltes redoublées de ces arcs. Les cordons répondant soit aux arêtes des voûtes, soit à leurs arcs diagonaux, occupent les angles rentrants formés par le croisement des autres nervures. Quelquefois on a simplifié les petits piliers par la suppression de ces cordons.

Les nervures des piliers sont, en section, tantôt rondes et tantôt rectangulaires, ces deux formes alternant souvent l'une avec l'autre, et l'octogone se trouvant parfois substitué au cercle. La section rectangulaire est en somme la plus fréquente.

Vers la fin du style lombard, l'on revint quelquefois à l'usage des supports à section circulaire; une grosse tige cylindrique monte alors jusqu'à la naissance des arcs longitudinaux. Elle reçoit la retombée de ces arcs ainsi que celle des voûtes collatérales et porte en outre le pied des cordons répondant aux nervures des grandes voûtes. Cette tige n'a point de chapiteau; un simple bandeau la termine. C'est une simplification du pilier; ce n'est point à proprement parler une colonne. A la même époque, l'architecture française retournait aussi, dans une certaine mesure, à l'emploi du pilier cylindrique qui résiste plus et encombre moins que tout autre support de section équivalente.

Contreforts. — Les contreforts extérieurs, faisant saillie sur l'enceinte et destinés à bûter des arcs ou des voûtes, apparaissent dans l'un des derniers monuments de l'architecture romaine, la rotonde de *Minerva medica*, et dans quelques anciens monuments byzantins du nord de l'Italie, tels que Saint-Vital de Ravenne et Saint-Laurent de Milan. Leur usage s'est développé plus tard en même temps que celui du pilier cantonné de colonnes. Dans les monuments lombards, ces éperons existent constamment, au droit des piliers, le long des murs latéraux des nefs. En outre, ils s'appliquent fréquemment sur les façades, en regard des divisions du vaisseau. On les rencontre encore aux extrémités saillantes des transepts, à la naissance de l'abside principale, sur le pourtour de cette abside et contre les murs élevés de la grande nef.

La section des contreforts est habituellement rectangulaire : parfois elle se termine

en pointe. Les éperons de la façade sont quelquefois, dans un but décoratif, cantonnés de nervures à l'instar des piliers : à Saint-Michel de Pavie, cette disposition s'applique également aux contreforts de l'abside principale. Presque toujours les éperons des églises lombardes ont reçu mal à propos plus de largeur que de saillie. Jamais ils ne s'amincissent de bas en haut par des retraites successives [1].

Murs. — Souvent, dans les constructions romaines et byzantines, les murs sont de simples cloisons, fermant les intervalles des piliers jusqu'à l'intrados des voûtes qui réunissent entre eux ces appuis. Tel ne fut point leur rôle dans les monuments lombards, où murs, éperons et soutiens adossés font corps ensemble, et où les arcs formerets, seulement encastrés dans le parement des murailles, ne fonctionnent pas comme arcs de décharge. C'est à ces murailles elles-mêmes que s'appliquent les poussées des coupoles, des berceaux et des culs de four, ainsi que les poussées latérales des voûtes d'arête. Il a fallu, par suite, leur donner assez d'épaisseur pour leur permettre de résister aux efforts de renversement exercés par les voûtes, ou, quand il existait des contreforts, pour les rendre capables de transmettre les poussées à ces soutiens sans rompre ni céder dans leurs intervalles. Les murs des églises lombardes remplissaient en général ces conditions ; les accidents qu'ils ont éprouvés sont surtout imputables à l'insuffisance des contreforts.

L'on est frappé, à l'inspection des plans de ces églises, de l'irrégularité habituelle du tracé des murailles. Les erreurs d'alignement, les défauts de parallélisme et de perpendicularité sont fréquents et parfois très marqués. La largeur de chaque nef et l'amplitude des travées varient d'un point à un autre ; la tribune et la grande nef ont souvent des axes différents : quelquefois le transept rencontre obliquement le vaisseau principal ; les dimensions grandes ou petites, qui devraient être égales entre elles, ne le sont point ; les figures qui devraient être régulières sont plus ou moins déformées dans leurs contours. De telles fautes attestent hautement la maladresse des constructeurs. Celle-ci est presque générale ; et, quoique les monuments de la période

[1] Dans la très intéressante notice sur le Dôme de Milan publiée en 1881 par M. Boito dans le premier volume de l'ouvrage intitulé « *Mediolanum* », on voit que l'architecte parisien Jean Mignot, appelé en 1399 à diriger les travaux de la cathédrale, blâmait l'usage des contreforts sans retraites « *nullo retractu* », tandis que les artistes italiens, ses adversaires, prétendaient que les retraites affaiblissent les contreforts et que ceux-ci doivent monter droit « *per rectam lineam* ». La notice de M. Boito que j'ai l'occasion de citer incidemment, contient les informations les plus curieuses sur le conflit d'influences, les unes étrangères et les autres locales, qui amena, dans le Dôme de Milan, la fusion des architectures ogivales française et italienne.

finale soient d'ordinaire tracés plus correctement, plusieurs d'entre eux laissent encore beaucoup à désirer sous le rapport de la régularité. Les plus imparfaits proviennent en général de reconstructions faites sur l'emplacement ou même sur les fondations d'édifices plus anciens.

Structure des maçonneries. — A moins qu'ils ne soient très minces, les murs et les piliers se composent, en règle générale, d'un blocage intérieur enveloppé d'un revêtement en briques, en moellons ou en pierres de taille. Cette structure est analogue à celle des murs romains en maçonnerie mixte, sauf quelques différences dans le rôle de la pierre de taille, sauf aussi l'absence dans les constructions lombardes de ces assises en grandes briques, traversant le mur, dont les Romains faisaient usage. On employa surtout en parement, selon les ressources locales, la brique ou le moellon, la brique dans la plaine, le moellon au pied des Alpes, et l'on usa de la pierre de taille comme d'une matière de luxe. Elle forma les parties de l'édifice qu'on voulut orner de sculptures, chapiteaux et bases, archivoltes, corniches, consoles. A l'intérieur des églises elle composa souvent les nervures des piliers et des voûtes. On s'en servit moins à l'extérieur, où, à part son emploi dans les encadrements des portes et des fenêtres, elle joua le rôle d'un placage, destiné surtout à décorer les parties les plus importantes, telles que la façade et l'abside principale, rarement à couvrir les murs latéraux.

La faible épaisseur des pierres et la finesse des lits de mortier qui les séparent l'une de l'autre montrent bien qu'elles formaient, de même que les briques et les moellons, un revêtement superficiel, qui avait principalement pour objet de protéger et de masquer le massif en blocage. Ainsi furent établis, à une époque plus moderne, les placages en marbre ou en terre cuite appliqués sur une maçonnerie grossière formant le corps de l'édifice. Mais on était encore éloigné, durant la période lombarde, de savoir exécuter ces élégantes décorations. On se contentait de la pierre, souvent grossière, qu'on avait sous la main ; et on l'employait avec le moins d'apprêt possible, entremêlant au hasard des assises de dimension très inégale et assez mal dressées, qui parfois changeaient progressivement ou brusquement de hauteur, et d'autres fois se trouvaient interrompues par des pierres plus grandes utilisées telles quelles. On intercalait volontiers dans le parement de grandes dalles provenant d'anciennes constructions ou de tombeaux. Toute pierre mince à parement lisse était bonne à employer, et d'autant meilleure qu'elle couvrait plus de surface. Peu importait la qualité, le grain et la nuance ; on mettait en œuvre indistinctement le grès, le granit,

le calcaire et le marbre. C'est seulement à partir du douzième siècle que l'appareil fut en général traité avec plus de soin, que les pierres furent mieux taillées et les assises mieux dressées et que l'on commença à tirer parti pour la décoration de la couleur différente des matériaux. En même temps l'on cessa d'employer, au moins pour la construction des membres principaux, des parties qui étaient le plus en évidence, les pierres à texture grossière, à parois criblées de trous et de cailloux, que les facilités de l'extraction et du transport avaient fait employer presque exclusivement dans les monuments plus anciens.

Quand la pierre revêtait les piliers, elle composait totalement leurs cordons : son rôle était ainsi plus important dans les supports que dans les murs. A Saint-Ambroise, l'appareil des piliers est ordinairement réglé par assises, et le même bloc embrasse souvent plusieurs cordons. Dans les constructions postérieures, les pierres communes à deux nervures forment l'exception ; elles sont espacées à grande distance, et chaque nervure est, dans leurs intervalles, indépendante de sa voisine. Les petits cordons, et particulièrement les colonnettes, sont composées en majeure partie de pierres longues posées en délit. L'indépendance de la fonction est marquée jusque dans l'appareil : le principe du pilier cantonné de colonnes se trouve complètement appliqué.

L'emploi du moellon dans les revêtements offre peu d'intérêt. Celui de la brique en présente davantage, à cause du perfectionnement de la fabrication et de la mise en œuvre de cette matière. Les méthodes romaines n'étaient plus en usage. L'abside de la basilique ambroisienne montre que, dès la fin du huitième siècle, les briques minces carrées ou triangulaires, séparées par d'épaisses couches de mortier, avaient cédé la place à des briques rectangulaires de forme allongée, à joints relativement étroits, moins dévelopées en surface mais plus épaisses que les premières. Les briques des plus anciens monuments lombards sont grossières et de dimensions inégales. Avec le temps les matériaux en terre cuite gagnèrent en régularité et leur qualité s'améliora. Au douzième siècle, les dimensions des briques courantes varient, selon les édifices, entre 0^{m},26 et 0^{m},36 de longueur, 0^{m},13 et 0^{m},16 de largeur, 0^{m},06 et 0^{m},08 d'épaisseur ; la grosseur habituelle des joints est d'environ 0^{m},01. Mais le progrès apparaît surtout dans les pièces courbes formant les nervures des piliers, les archivoltes des petits arcs et le parement des absides, et dans les pièces ornées de moulures, qu'on employa surtout à l'état de consoles et de bandeaux. Ces pièces atteignent parfois des dimensions considérables, et souvent elles ne laissent rien à désirer pour la qualité de la matière, la régularité des formes et la netteté des arêtes. Les ouvrages

en terre cuite de la fin du douzième siècle annoncent les brillantes décorations de l'époque suivante.

La maçonnerie de blocage, qui formait, en définitive, surtout dans les constructions les plus importantes, la masse de l'édifice, consistait en galets de rivières, en éclats de pierre, ou en fragments de briques et de tuiles, agglutinés ensemble par un mortier de qualité très variable, parfois extrêmement dur et parfois pulvérulent. Le revêtement se liait à ce blocage par les saillies dues à l'épaisseur inégale des pierres ou aux briques boutisses disséminées dans la paroi.

.Nous avons déjà parlé de la structure des arcs et de celle des voûtes et de leurs nervures. Les fondations s'exécutaient en maçonnerie de blocage ; elles recevaient un fort empâtement, et l'on avait soin de les couronner d'un gradin en pierre, parfois saillant au-dessus du pavé, qui servait de socle aux murs et aux piliers.

Portes. — A moins de circonstances exceptionnelles, la porte principale, c'est-à-dire la plus grande et la plus richement décorée, s'ouvre dans l'axe de la façade. Elle est souvent accompagnée de portes plus petites, correspondant aux nefs basses. D'autres portes peuvent exister dans les murs latéraux et notamment aux extrémités du transsept, tantôt d'un seul côté, tantôt des deux côtés à la fois. En somme, il n'est guère d'église ou même de baptistère de style lombard qui n'ait eu pour le moins deux portes ; et les églises monumentales en avaient jusqu'à cinq ou six, sans compter les portes de service qui donnaient accès à la tribune. Toutes ces baies sont cintrées. Leurs ébrasements sont, en général, plus profonds et plus ouverts au dehors qu'au dedans ; ils sont garnis à l'extérieur d'archivoltes et de cordons d'autant plus nombreux et plus richement ornés de sculptures que la porte est plus importante. Cette décoration, qui, largement traitée, donne aux portes tant d'ampleur et un caractère si grandiose, est tirée en principe du système de construction des voûtes et des piliers. L'ouverture est rectangulaire : un linteau surmonté de dalles occupe le haut de la baie. Le bois des vantaux était parfois décoré de plaques de bronze.

Fenêtres. — La forme habituelle des fenêtres est celle d'une ouverture allongée terminée en plein cintre. Telle est la disposition constante des fenêtres qui éclairent latéralement les nefs et qui sont distribuées dans les collatéraux, à raison de une baie par étage et par travée, et dans la grande nef, à raison de une baie ou de deux baies par travée. Telle est également la forme des fenêtres ouvertes dans les absides, fenêtres

qui sont presque toujours au nombre de trois dans l'abside principale et d'une seule par petite abside[1]. Des ouvertures semblables sont percées concurremment avec des œils-de-bœuf et des fenêtres doubles à colonnette centrale dans les façades, les murs des croisillons, les tambours des coupoles et les bases de celles-ci. Enfin des ouvertures en forme de croix traversent souvent les murailles au sommet des pignons ainsi qu'au pied des coupoles. Les quatre espèces de baies précédemment désignées se rencontrent aussi dans les rotondes. Elles sont les seules que l'on observe dans les monuments lombards, car les fenêtres oblongues, cintrées à la base comme au sommet, qui existent isolément dans quelques édifices, ne sont qu'une variété de la forme habituelle.

Les ouvertures des fenêtres ordinaires sont de grandeurs très inégales et de proportions très variables. Spacieuses dans les premières basiliques chrétiennes et dans les anciens monuments byzantins, elles ont conservé ce caractère dans les monuments primitifs du style lombard; mais, plus tard, les proportions changèrent en général; et, à part quelques fenêtres qui restèrent par exception largement ouvertes, toutes les autres devinrent longues et étroites. Le rapport de la largeur de l'ouverture à sa hauteur, qui est habituellement supérieur à $\frac{1}{2}$ dans les anciennes églises latines et byzantines, et qui, à Saint-Ambroise de Milan, ne descend pas beaucoup au-dessous de cette proportion, se réduit à $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{5}$ et même $\frac{1}{10}$ dans les monuments du douzième siècle. On en vint souvent, dans les petites églises, à donner au vide de la baie les proportions d'une meurtrière.

Mais en même temps que les ouvertures des fenêtres se rétrécissaient et prenaient une forme allongée, les cadres extérieurs conservaient une assez grande largeur grâce à l'ébrasement externe dont ils furent pourvus. C'est du neuvième siècle que paraît dater cet usage. Jusque-là, le tableau de la fenêtre affleurait la paroi extérieure de la muraille et l'ébrasement unique s'évasait vers l'intérieur. A partir du neuvième siècle, la partie la plus resserrée de la baie fut reportée vers le milieu de l'épaisseur du mur, et la fenêtre s'évasa de chaque côté tant en dehors qu'en dedans.

L'ébrasement interne resta lisse en général tandis que celui du dehors fut souvent orné de moulures. Ainsi décoré, ce dernier reproduisait l'encadrement des portes; mais il y a cette différence entre les ébrasements extérieurs des portes et ceux des fenêtres que les premiers manquent habituellement dans les portes secondaires, et

[1] A Sainte-Marie-Majeure de Bergame, les fenêtres absidales sont au nombre de cinq dans la grande abside et, fait singulier, de six dans chacune des absides latérales. M. l'ingénieur Élia Fornoni vient de publier sur ce monument une très intéressante étude accompagnée de nombreux dessins. La construction de l'église, commencée en 1137, n'était pas encore terminée en 1187. Élia Fornoni. *Appunti sulla vecchia basilica di Santa-Maria-maggiore di Bergamo*. Bergamo, 1880.

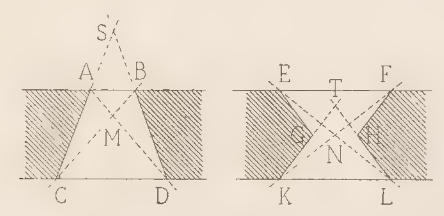
qu'ils sont toujours, quand ils existent, cantonnés de nervures; au lieu que les seconds, tantôt lisses, tantôt profilés en gradins, ne font presque jamais défaut. L'ébrasement extérieur se présente donc, pour les portes, avec le caractère d'une forme décorative et, pour les fenêtres, avec celui d'une disposition essentielle.

La substitution des fenêtres étroites à double ébrasement aux larges baies des églises primitives s'explique par le changement du système de clôture. Les anciennes clôtures consistaient ordinairement, soit en dalles évidées, soit en grillages en bois, dont les vides étaient souvent fermés par des lames de verre. La surface des pleins étant relativement considérable dans ces châssis, il fallut, pour obtenir un jour suffisant, attribuer aux fenêtres des proportions spacieuses ; mais, quand on employa, pour maintenir et enchâsser le verre, le fer et le plomb à la place du marbre ou du bois, la même quantité de lumière put être donnée par des ouvertures beaucoup plus restreintes. Ce changement dans la construction des clôtures s'est accompli durant la période lombarde ; et il a entraîné, la cherté du verre aidant, l'usage habituel des fenêtres longues et étroites [1].

Avec cet usage s'est introduit celui du double ébrasement, qui n'avait pas seulement pour objet de conserver à la baie, au moyen de l'évasement externe, l'ampleur apparente dont elle avait besoin pour contribuer à la décoration des parois et à l'aspect monumental de l'édifice, mais qui offrait encore l'avantage de mieux protéger le vitrail contre les intempéries et de laisser entrer plus de lumière [2].

[1] On observe encore dans l'abside de la petite église de Saint-Colomban près Vaprio (Voy. pl. 90) un curieux témoignage de l'influence exercée par le système de clôture sur l'amplitude des baies. Deux rangs d'ouvertures superposées existent dans cette abside ; en haut, trois fenêtres oblongues, et plus bas, trois œils-de-bœuf. Chacun de ceux-ci — exemple presque unique dans les monuments lombards — est clos par une dalle en pierre percée de quatre trous ronds ; et le diamètre de cette clôture est de $0^{m},60$, alors que le vide des fenêtres supérieures, qui ne pouvait être occupé que par un vitrage, mesure seulement $0^{m},14$ de largeur sur $0^{m},87$ de hauteur, c'est-à-dire une surface moitié moindre que celle de l'œil-de-bœuf. Mais les évidements de la dalle ajourée ayant un diamètre de $0^{m},17$, l'ouverture de chacune des fenêtres oblongues du second rang, les plus importantes en raison de leur situation, est supérieure en surface à la somme des quatre ouvertures pratiquées dans chaque œil-de-bœuf du premier rang.

[2] Considérons deux fenêtres, l'une à simple ébrasement, l'autre à double ébrasement, tellement disposées que l'on ait :



AB = GH et CD = EF = KL. Ces deux baies, dont les ouvertures maxima et minima sont respectivement égales entre elles

De fait, les seules fenêtres oblongues privées d'ébrasement extérieur sont celles qu'il eut été superflu de fermer, telles que la plupart des baies percées dans les clochers et les très petites ouvertures éclairant des escaliers ou des passages logés dans les murailles.

Mais ce n'est point à dire que les fenêtres à double ébrasement aient été, dans tous les cas, closes par des vitrages : il est probable qu'elles sont parfois restées ouvertes, particulièrement dans les églises de village, où leur section est souvent fort étroite et où les fenêtres des bas-côtés sont placées d'ordinaire aussi haut que possible, sans doute en vue d'atténuer l'inconvénient des courants d'air.

Les baies circulaires sont à double ébrasement comme les fenêtres oblongues ; et l'ébrasement extérieur y est tantôt lisse, tantot orné de moulures. Les dimensions de ces œils de bœuf étaient petites ou médiocres. C'est seulement à partir du treizième siècle que vinrent en usage les grandes roses à meneaux rayonnants, quelquefois percées après coup dans les façades.

Quant aux fenêtres doubles à colonnette centrale et aux ouvertures en forme de croix, elles n'ont jamais d'ébrasement d'aucune sorte, ni interne, ni externe. Leurs parois coupent normalement la muraille

Galeries hautes. — Escaliers. — Passages. — Les galeries hautes ne se rencontrent guère que dans les églises importantes et n'existent d'ailleurs que dans un certain nombre de ces églises. Aussi ne sauraient-elles passer pour un membre nécessaire de la basilique. Elles formaient une annexe des nefs, destinée à suppléer d'une manière habituelle ou accidentelle à l'insuffisance du vaisseau et affectée le plus souvent à l'usage des femmes[1]. Mais on se passait de galeries hautes quand le rez-de-chaussée de l'église était suffisamment spacieux ; et, précisément, on se dispensa d'en établir dans les plus vastes des basiliques romaines primitives.

Ces galeries ne pouvaient remplir convenablement leur but qu'à la condition d'être desservies par des escaliers spacieux et bien éclairés, condition que l'on n'a presque

ont aussi des sections équivalentes en surface. Comparons-les sous le rapport de l'éclairage. Les côtés des angles CSD et LTK représentent, dans les deux cas, les limites des directions que pourront prendre les faisceaux de rayons solaires pénétrant à l'intérieur sans rencontrer les parois. Or ces limites sont plus étendues dans le cas du double ébrasement que dans celui de l'ébrasement simple. Il en est de même pour l'introduction de la lumière diffuse, car le secteur ENF est plus ouvert que le secteur AMB. Le double ébrasement est donc avantageux pour l'éclairage.

[1] Le nom de *Männerchor* donné à ces galeries dans l'église rhénane d'Andernach, bâtie au commencement du treizième siècle, montre que les galeries hautes étaient quelquefois réservées aux hommes. Boisserée. *Monuments d'architecture du Rhin inférieur*. Munich et Stuttgard. 1842, p. 15.

jamais réalisée dans les monuments lombards, où les escaliers, tantôt droits, tantôt en spirale, logés dans l'épaisseur des murs ou dans la masse des contreforts, sont en général extrêmement étroits et obscurs : ils sont parfois si exigus que deux personnes marchant en sens contraire ne pourraient pas s'y croiser. Il semble d'après cela que les galeries hautes devaient être ordinairement peu fréquentées et par suite d'une médiocre utilité. Peut-être ne les a-t-on construites parfois que pour reproduire dans certaines églises rebâties à l'époque lombarde la disposition des basiliques plus anciennes que ces églises remplaçaient ?

Les escaliers des galeries hautes sont logés dans la façade de l'église. A défaut d'un porche à double étage, un couloir établi dans la même muraille fait communiquer entre elles les deux galeries de droite et de gauche. Les escaliers se prolongent de manière à donner accès aux deux étages de combles et à des galeries d'arcatures sur colonnettes qui existent assez souvent dans le couronnement de la façade et plus rarement dans celui des murs latéraux. Une autre galerie d'arcatures se rencontre fréquemment au sommet de l'abside principale : on y accède dans les églises importantes par des escaliers contenus dans les massifs du chevet, et l'on parvient à la coupole par le comble de la grande nef ou par celui de l'abside.

Ces escaliers et ces passages offrent des ramifications d'autant plus étendues que l'édifice est plus considérable et qu'il était plus nécessaire de pouvoir, mieux qu'avec de simples échelles, en visiter les couvertures et les fenêtres les plus élevées. Presque partout, le transsept interrompt les communications entre les galeries du vaisseau et celles du chevet. Cependant, à Saint-Michel de Pavie, deux ponts, jetés à travers les croisillons, faisaient communiquer les galeries hautes avec les couloirs qui ceignent le chevet, de telle sorte qu'on pouvait circuler tout autour de l'édifice à la hauteur du second étage des collatéraux.

Crypte. — Les cryptes, composées primitivement d'un caveau sépulcral et d'une galerie d'accès, s'agrandirent avec le temps et se transformèrent en chapelles souterraines. Contenues le plus souvent dans la largeur du vaisseau central, elles occupent l'espace correspondant à l'abside, au compartiment qui la précède et à une portion plus ou moins étendue de la croisée. Les cryptes les plus anciennes sont d'ordinaire entièrement souterraines, le pavé de la tribune se trouvant élevé seulement de la hauteur de deux ou trois marches au-dessus du sol de l'église. Mais à partir du onzième siècle l'usage s'établit d'exhausser la tribune d'une quinzaine de marches ; et la

crypte sortit alors à moitié hors de terre, ce qui permit de l'éclairer et de l'aérer par des fenêtres pratiquées dans l'enceinte. On y descendait habituellement par deux escaliers latéraux, tandis qu'on montait à la tribune par un escalier central : la disposition inverse est peu fréquente.

Le système de construction des cryptes lombardes est toujours le même. Des colonnettes distribuées en quinconce soutiennent des voûtes d'arête : disposées en général suivant deux files, elles subdivisent en trois nefs l'oratoire souterrain.

Dans quelques églises de la fin du onzième et du douzième siècle, la crypte a reçu un développement très considérable; elle occupe toute l'étendue du chevet, prenant ainsi les proportions d'une véritable église.

Pavements. — Les fouilles exécutées dans l'église ruinée de Sainte-Marie *del popolo* à Pavie ont montré que l'on employa parfois au pavement du vaisseau des églises lombardes, au moins dans la grande nef, et sans doute à l'emplacement du chœur, des mosaïques à figures d'hommes et d'animaux. Mais des ouvrages aussi recherchés trouvaient surtout leur emploi dans le pavé de la tribune. Nous en parlerons plus loin quand nous nous occuperons des mosaïques. Le pavé des nefs était en général beaucoup plus simple. Il se composait ordinairement, soit de dalles en pierre, soit d'une sorte de béton de briques, encore en usage aujourd'hui et nommé *calcestruzzo*, qui s'exécute en incrustant des fragments de brique dans une couche de mortier et faisant disparaître par un polissage les aspérités de la surface.

Façades. — La façade lombarde n'est pas modelée sur la section transversale de l'édifice. C'est une large muraille qui monte tout d'une pièce jusqu'aux deux rampants qui la terminent, et dans laquelle n'apparaît point le ressaut de la grande nef au-dessus des bas-côtés. Telle est du moins sa forme dans les églises monumentales, car les façades des simples églises de village, bâties sans prétention dans le seul but de clore les nefs, sont naturellement exemptes de tout développement superflu.

Les larges façades sans ressaut des églises pavésanes et milanaises sont particulières au style purement lombard : la même disposition ne se rencontre presque jamais dans les édifices appartenant aux écoles d'architecture limitrophes; mais elle était, au centre de la Lombardie, si fort entrée dans les habitudes que son usage y

survécut à celui du style lombard : témoins la façade de la cathédrale de Milan et celles de l'ancienne église de Bréra [1] et de Sainte-Marie-des-Grâces, également bâties à Milan [2].

Les deux portiques superposés qui occupent le front de la basilique ambroisienne composent un motif de façade très décoratif et très original mais unique dans son genre parmi les portails lombards. Les façades des principales églises pavésanes appartiennent à un type nettement défini, caractérisé par l'ampleur des portes, par la multiplicité, la forme variée et la distribution des baies ouvertes sur la grande nef. Ailleurs on décora le portail par des rangées d'arcatures sur colonnettes. L'usage des ouvertures spacieuses et en particulier celui des grandes roses à meneaux ne s'est guère introduit avant le treizième siècle.

Porches. — Parvis. — Le seul parvis lombard qui se soit conservé jusqu'à nous est celui de la basilique ambroisienne : il reproduit exactement l'atrium des basiliques primitives. Des cours entourées de portiques ont pu précéder d'autres églises, et notamment celles dont la fondation remonte aux premiers siècles du christianisme. L'usage de ces cloîtres, loin de se développer avec le temps, se restreignit au contraire de plus en plus. Il ne faut pas confondre les parvis de cette espèce, situés sur le front de l'édifice et destinés au public, avec les cloîtres de couvent, qui sont fréquemment accolés aux faces latérales des églises.

Quoique presque tous les porches de style lombard soient aujourd'hui détruits, les traces laissées par ces ouvrages montrent qu'ils existaient en grand nombre. C'étaient, dans les églises de campagne, de simples appentis en charpente, portés sur des colonnes ou sur des piliers. Les porches des églises plus importantes étaient généralement voûtés et se développaient souvent sur toute la largeur de la façade. On leur donnait quelquefois deux ou trois travées de profondeur et on les ouvrait largement de face et de côté pour les rendre accessibles de toutes parts. Quelques vestibules extérieurs étaient à double étage.

Ces porches spacieux avaient l'inconvénient de masquer en partie les façades. Aussi se contenta-t-on le plus souvent, à partir du douzième siècle, alors que les usages liturgiques relatifs au narthex étaient tombés en désuétude, d'abriter le devant de

[1] Les dessins de l'église de Bréra, bâtie en 1347, aujourd'hui démolie en grande partie et transformée en musée d'archéologie, sont donnés dans le recueil de Cassina : *Fabbriche piu cospicue di Milano*, fasc. 19, pl. 105. Milan, 1857.

[2] L'église de Sainte-Marie-des-Grâces, fondée en 1464, fut achevée en 1497. Cassina. *Fabbriche di Milano*, fasc. 1.

chaque porte au moyen d'une profonde arcade, soutenue par deux colonnes appuyées sur des lions.

Clochers. — Nous avons déjà vu que, dans les églises de style purement lombard, le clocher ne fait point partie intégrante de l'église et qu'il se présente avec le caractère d'un organe complémentaire annexé à l'édifice. Que le campanile soit placé près de la façade ou près du chevet, qu'il soit isolé ou joint au monument, qu'il s'appuie sur les murs de l'église ou que ceux-ci viennent rencontrer ses parois, on constate par l'examen de la construction et par les documents historiques, quand ils existent, que ce campanile, antérieur ou postérieur à l'église, a toujours été construit séparément.

Jusqu'à la fin du douzième siècle, les campaniles lombards ont reçu la forme de tours carrées, abritées d'ordinaire sous un toit à quatre versants peu inclinés et largement ouvertes au sommet par des arcades sur colonnettes ou sur piédroits. Des baies généralement très étroites sont réparties sur la hauteur pour éclairer l'escalier. Les murs sont lisses dans les constructions les plus simples. Dans les ouvrages plus importants, pour lesquels on s'est mis en frais d'une décoration, la tour est divisée en une série d'étages par des bandeaux à dents de scie et à petites arcatures. Ceux-ci sont liés à des bandes murales ou à des colonnettes engagées qui se continuent d'un étage à l'autre depuis le soubassement jusqu'à l'étage supérieur. Quelques-unes de ces tours étaient très robustes et très élevées. A moins de circonstances exceptionnelles, il n'y en avait qu'une seule pour chaque église[1].

C'est seulement après le douzième siècle que l'on incorpora quelquefois le campanile dans l'église, qu'on le dressa parfois sur la croisée, qu'on le termina souvent par une flèche conique et que, soit en rétrécissant graduellement les étages, soit en variant leurs hauteurs et leurs formes, soit en multipliant les baies et diversifiant leurs contours, on créa ces élégants clochers, dont les tours milanaises de Saint-Gothard et de Chiaravalle offrent de si remarquables exemples.

Décoration intérieure. — Chapiteaux. — Bases. — Le système de construction des voûtes et des piliers est décoratif par lui-même, à raison du réseau de nervures qu'il étend sur les parois de l'édifice, de la grosseur inégale, des proportions différentes et

[1] Si la basilique ambroisienne a deux clochers, cela tient à ce qu'elle fut desservie en même temps par des moines bénédictins et par un collège de chanoines et à ce qu'il fallut, pour supprimer d'incessantes querelles, donner à chaque confrérie son campanile particulier.

des formes variées de ces nervures. Le regard s'attache à ces cordons qui, réunis en faisceau dans les appuis, se séparent les uns des autres dans les voûtes pour unir chaque pilier aux supports voisins. Non seulement la membrure de l'édifice est mise en relief, mais les fonctions diverses qu'elle remplit sont montrées, en détail, de la façon la plus claire et la plus significative. L'architecture trouve l'un de ses plus puissants moyens d'expression dans cette manifestation complète et saisissante de la structure.

Les parties lisses des murs et des voûtes ont bien alors l'aspect de clôtures; et, comme elles jouent un rôle secondaire au point de vue de la stabilité, c'est à juste titre qu'on a souvent marqué, par l'emploi de matériaux différents, la moindre importance de leurs fonctions. Les plus vastes de ces parois lisses contiennent les fenêtres. Des colonnettes ou des bandes murales subdivisent parfois les parements des absides.

Ainsi traité, l'intérieur d'une église pourrait à la rigueur se passer d'ornements; mais il est rare que l'on n'ait pas décoré par des sculptures les faces d'au moins une partie des chapiteaux; et la peinture a maintes fois contribué à embellir l'édifice par des représentations de figures ou par de simples ornements. Quelquefois même on employa la mosaïque dans ce but, soit à l'état de revêtement sur la voûte de l'abside, soit à l'état de pavage. Nous résumerons plus loin les caractères de ces divers procédés d'ornementation et nous nous bornerons à examiner ici les formes des chapiteaux et des bases, qui composent l'un des éléments essentiels de la décoration intérieure.

Les trois parties du chapiteau, l'astragale, le corps et le tailloir, prises quelquefois dans un même bloc, sont taillées le plus souvent dans deux pierres distinctes, dont l'une contient l'astragale et le corps du chapiteau, toujours associés, et l'autre le tailloir. Celui-ci est en général très massif. Fréquemment il se transforme, dans les basiliques à colonnes, en un membre indépendant, le sommier ou dosseret, plus développé dans le sens de l'épaisseur du mur que dans le sens de sa longueur, afin de donner, à la place du chapiteau trop étroit, une assiette suffisante aux retombées des arcades.

Tantôt le corps du chapiteau procède du chapiteau corinthien et présente la forme d'une corbeille, tantôt il appartient au type dit cubique. Cette dernière forme, ébauchée seulement par l'architecture byzantine, a pris son expression définitive dans l'art du moyen âge-occidental. On la trouve complètement achevée dans les chapiteaux de l'église d'Aurona, bâtie à Milan dans la première moitié du huitième siècle. Elle peut se définir de la manière suivante : un cube dont les angles inférieurs sont émoussés en forme de pendentifs ou, avec plus de précision : une coupole sphérique à pendentifs, fermée sur les quatre faces par des plans verticaux, diminuée du segment de sphère

supérieur aux pendentifs, et retournée haut pour bas. Le problème à résoudre était le même dans le chapiteau et dans la coupole sphérique : il s'agissait d'établir une surface de raccordement entre une section circulaire et une section carrée, et l'emploi des pendentifs fournissait dans les deux cas une solution très satisfaisante.

Parmi les méthodes usitées dans l'architecture antique pour raccorder le fût de la colonne avec le tailloir, la seule qui n'admette que des contours géométriques et des formes utiles est celle qu'on appliqua au chapiteau dorique ; mais si le chapiteau en question s'adapte bien à des colonnes qui n'ont à porter qu'un entablement, il offre dans les coins du tailloir des porte-à-faux trop étendus pour faire bonne figure sous des arcades pesamment chargées. Le chapiteau cubique, robuste et trapu, convient parfaitement à ce rôle. On peut dire que par la simplicité géométrique de ses formes, exemptes de toute recherche décorative et motivées seulement par les exigences de la fonction, il tient dans l'architecture à arcades du moyen-âge la place qui revient au chapiteau dorique dans l'architecture à plates-bandes de l'antiquité.

Le chapiteau cubique peut se passer du tailloir, et souvent il en est dépourvu. Ses parois sont généralement lisses tandis que celles des chapiteaux à corbeilles, imitations plus ou moins grossières du chapiteau corinthien, portent des ornements sculptés. La corbeille, habituellement aussi haute que large, prend parfois, surtout dans les colonnes très courtes, des proportions écrasées.

Le profil des bases est presque constamment celui de la base attique, tiré en hauteur, alourdi et amolli. On rencontre dans les plus anciens monuments, tels que Sainte-Marie d'Aurona et Saint-Ambroise de Milan, des bases, procédant de la base corinthienne, formées de deux scoties alternant avec des tores. Dans beaucoup d'églises de campagne le dessin des bases est extrêmement sommaire et grossier. Un détail intéressant consiste dans les appendices, connus sous le nom de griffes, qui rattachent le tore inférieur aux angles de la plinthe, afin sans doute de fortifier ces angles. Les griffes, modelées en général avec simplicité, ont parfois des formes très recherchées. Elles manquent souvent ; et leur absence se fait remarquer aussi bien dans les plus anciens monuments lombards que dans les derniers en date, de telle sorte qu'on ne saurait tirer de leur présence ou de leur défaut aucun renseignement certain sur l'âge des édifices.

Décoration extérieure. — Arcatures. — L'aspect extérieur des édifices lombards est simple et sévère. Les murailles ne sont point chargées de membres décoratifs. Des

contreforts, le plus souvent rectangulaires, rarement cantonnés de nervures, les partagent en travées qui expriment au dehors la distribution interne. Un couronnement plus ou moins élevé et plus ou moins riche, presque toujours orné d'arcatures, un ou plusieurs rangs de fenêtres, quelquefois un bandeau marquant le pied d'une galerie haute, telles sont les seules formes décoratives qu'admettent d'habitude les parois extérieures.

Les contreforts s'élèvent d'aplomb, sans retraites successives, avec une saillie qui passe beaucoup celle de la corniche. Aussi montent-ils jusqu'aux toitures, au niveau desquelles ils s'arrêtent gauchement, en général, sans entrer en liaison avec les couronnements des murailles. Avec leurs ébrasements dentelés de nervures et souvent revêtus d'ornements sculptés, les portes et maintes fois les fenêtres jouent un rôle considérable dans la décoration. Des sculptures sont encore disséminées ou disposées par bandes sur les portails, et des disques en faïence ornent fréquemment les façades et les coupoles.

On commença, vers le milieu du douzième siècle, à employer en manière de décoration des matériaux diversement colorés; mais l'on faisait usage, dès le siècle précédent, de briques moulurées, dont l'emploi dans les consoles, les bandeaux, les frises et les corniches, permettait de donner à ces parties secondaires des formes plus élégantes et plus variées.

L'élément de la décoration extérieure le plus intéressant par l'étendue de ses applications et par les effets qu'on en a tirés est sans contredit l'arcature. Son usage, fort ancien en Italie, puisqu'il remonte jusqu'à des monuments de la décadence romaine, s'est beaucoup développé durant la période lombarde. Sauf l'arcade appliquée de grande dimension, appuyée sur des bandes murales ou sur des colonnettes, qui resta presqu'étrangère aux édifices de pur style lombard, toutes les variétés d'arcatures furent mises en œuvre dans ces édifices. Elles forment la majeure partie des couronnements. Le motif habituel est la corniche à petits arcs portée sur des consoles et parfois liée à des colonnettes ou à des bandes murales montant de fond. Souvent elle couronne tous les murs d'un édifice. Elle sert aussi, dans certains cas, à marquer des divisions d'étages.

Les couronnements des façades, des absides et des coupoles sont traités d'ordinaire avec un luxe particulier. Les petits arcs y sont fréquemment entrecroisés. D'autres fois, surtout dans les absides et les coupoles, ils encadrent des arcatures profondes qui pénètrent jusqu'à l'extrados de la voûte. Au-dessous de la corniche ainsi constituée

se développe souvent une galerie d'arcatures profondes appuyées sur des colonnettes, galerie qui tantôt sert de passage et tantôt, vu ses faibles dimensions, ne joue qu'un rôle décoratif. L'ensemble de la galerie, de la corniche à petits arcs et de la cymaise supérieure en pierre ou en brique compose un ample couronnement aux formes bien arrêtées, largement disposé quoique très fin dans le détail. Le même motif se poursuit quelquefois en haut des murs latéraux et de ceux du transept.

Jamais, dans les édifices purement lombards, on n'a multiplié sur un mur de façade les galeries d'arcatures sur colonnettes. Tout en usant beaucoup de ces galeries, l'architecture lombarde ne les a point employées avec excès. Elle n'est pas tombée, comme l'architecture toscane, dans l'abus d'une répétition outrée, qui retire à cet élégant motif sa valeur de contraste, le réduit à un rôle banal et imprime aux façades un aspect grêle et monotone.

Sculpture. — On a vu, dans les deux derniers paragraphes, comment les sculptures sont distribuées sur les parois des églises lombardes. L'importance de leur rôle est extrêmement variable. Tantôt, comme à Saint-Michel de Pavie, elles sont répandues à profusion, soit à l'intérieur, soit à l'extérieur; tantôt, comme à Saint-Lanfranc près Pavie (église à chapiteaux cubiques) et dans beaucoup d'églises de campagne, elles se réduisent presque à rien.

Le caractère byzantin de la sculpture lombarde tient à une certaine communauté d'origine avec la sculpture byzantine et à l'influence exercée sur elle par cette dernière. Dès le quatrième siècle, la sculpture romaine, naguère si avancée sous le rapport de l'exécution technique, tendait à revenir au procédé élémentaire qui consiste, après avoir mis au point la surface d'un bloc, à y tracer des ornements, à creuser légèrement les fonds et à compléter le dessin par un travail de gravure. La décadence de l'empire, en abaissant l'art, ramenait à l'emploi de la méthode la plus simple et la plus expéditive. Cette méthode, érigée en système, donna lieu dans l'empire grec à une décoration d'un style original. Mais l'Italie, soumise à un régime instable et barbare, plus attachée d'ailleurs que les provinces orientales aux formes de l'art romain, était moins avancée que Constantinople dans la voie d'une rénovation artistique.

La sculpture y garda longtemps un caractère confus et mêlé, qui tenait à ce que, faute d'inspirations originales, on se borna à copier les exemples de toutes sortes qu'on avait sous les yeux; tantôt les feuillages saillants, souvent mélangés de figures, de l'architecture romaine; tantôt les ornements fins et méplats de la décoration byzantine;

ornements dont les manuscrits, par leurs images, les étoffes par leurs broderies, les bijoux, par leurs ciselures, contribuaient, outre les monuments, à répandre le goût et à propager l'usage. Mais, que la provenance du modèle fut romaine ou byzantine, le procédé d'exécution et le coup de ciseau restaient les mêmes ; et par là, du moins, la sculpture italienne du haut moyen âge se rapproche de l'art byzantin.

Elle s'y rattache de près durant la période primitive, c'est-à-dire pendant la conquête des Grecs et sous la domination longobarde. Les monuments qui nous restent de cette époque, tant à Ravenne qu'à Pavie et à Cividale, fournissent à ce sujet des témoignages décisifs.

Plus tard, quand le style lombard se développa, la sculpture fut entraînée dans le mouvement artistique qui transformait l'architecture. Son caractère se modifia. Figures et ornements gagnèrent en saillie et en modelé. Aux plats et maigres bas-reliefs de l'époque longobarde succédèrent de vigoureux demi-reliefs aux contours arrondis, parfois même des rondes bosses, Cette transformation se fit peu à peu. Elle apparaît à Saint-Ambroise de Milan. Saint-Michel de Pavie nous la montre accomplie. Cette dernière église est remarquable entre tous les monuments lombards par l'extraordinaire abondance des sculptures et par la verve exubérante qui éclate dans la composition des motifs et dans leur exécution. D'innombrables figures d'hommes et d'animaux, des feuillages, des rinceaux, des ornements de toute sorte, couvrent les chapiteaux, les encadrements des portes, les archivoltes des fenêtres, et décorent en outre les parois extérieures des murailles, à l'état, soit de longues bandes, soit de morceaux isolés.

La même sculpture, hardiment jetée, facilement exécutée, robuste d'aspect, se rencontre ordinairement dans les églises des onzième et douzième siècles, dans celles du moins qu'on a bâties dans les villes, car la sculpture des églises de campagne est souvent très grossière. Mais sa rudesse même prouve qu'elle était l'œuvre des artisans de la localité ; et l'on peut juger par là que, à l'époque lombarde, il y avait partout, sinon des sculpteurs de profession, au moins des tailleurs de pierre capables d'ébaucher au besoin quelques ornements. De l'influence byzantine il ne restait alors que des marques affaiblies, sauf quand l'art grec exerçait une action locale par suite de relations directes avec l'Orient.

La simplification du procédé qui apparaît dans les ornements existe au même degré dans les moulures. Les galbes convexes sont amaigris et les galbes concaves empâtés : ainsi rapprochés d'un contour d'épannelage, les profils deviennent lourds et secs, et

le paraissent d'autant plus que les ornements, modelés à plat, déguisent moins les formes des moulures. L'art de profiler ne se releva qu'au douzième siècle.

De tous les motifs de sculpture, la figure humaine est celui qui laisse le plus à désirer sous le rapport du dessin. Sans parler des images, grossières jusqu'à la sauvagerie, que l'on rencontre dans certaines églises de village, on constate en général beaucoup d'incorrection dans la représentation des personnages. La disproportion des membres, la grosseur des têtes, la brièveté des jambes, la laideur des visages, le modelé brutal des traits, la grandeur des mains aux doigts raides et tous pareils, tels sont les défauts ordinaires de ces figures. Elles sont petites presque toujours et sculptées avec plus ou moins de saillie sur un fond qui fait corps avec elles. Jamais, avant le treizième siècle, elles n'existent isolées, remplaçant des colonnettes contre les ébrasements des portes, ou dressées en haut des murailles : la sculpture lombarde n'est point allée, pour la figure humaine, au delà du haut relief.

Les animaux sont mieux proportionnés que les hommes : toutefois le dessin en est souvent trop peu significatif pour que l'aspect général du corps indique clairement l'espèce ; celle-ci se reconnaît surtout par les détails caractéristiques du pelage, de la tête, des pattes et de la queue. Les monstres, les êtres fantastiques, sirènes, griffons, dragons, serpents ailés, etc., ne sont pas moins nombreux que les animaux domestiques ou sauvages, parmi lesquels l'oiseau, le lion, le cheval et l'agneau sont le plus fréquemment mis en scène. Des lions supportent parfois les colonnes des chaires et des porches extérieurs. Ce sont alors des figures isolées, sculptées à plein relief, dont l'exécution était facilitée par la posture accroupie qu'on leur donnait. Ces statues sont, avec quelques autres figures d'animaux, telles que les oiseaux en stuc du ciborium de la basilique ambroisienne et les attributs des Évangélistes, également en stuc, dans le chevet de la même église, les seules que paraisse avoir produit, durant la période lombarde, l'art du centre de la Cisalpine.

Les figures d'hommes et d'animaux se présentent tantôt isolées, tantôt groupées de manière à exprimer des actions. Celles-ci sont très variées. Elles se rapportent soit à des faits de la vie réelle, ayant trait à la guerre, à la chasse, à la pêche, à la musique, à la toilette, à l'exercice d'une profession etc. ; soit à des sujets tirés de l'Écriture sainte : la faute d'Adam et d'Ève, la sacrifice de Caïn et d'Abel, le sacrifice d'Abraham, Daniel dans la fosse aux lions ; soit à des représentations allégoriques : la mort du juste et le salut de son âme, la Justice divine accueillant le juste et repoussant le pécheur ; soit à des contes populaires : le loup écolier, le voyage d'Alexandre le Grand aux

sphères célestes; soit à des sujets symboliques : les attributs des Évangélistes, l'agneau avec la croix, les oiseaux buvant dans un vase ou becquetant la vigne, le pélican nourrissant ses petits; soit enfin à des croyances superstitieuses mêlées de souvenirs payens, dont portent témoignage d'innombrables figures monstrueuses : centaures, sphynx, sirènes, chimères, dragons, etc.

Les sujets susceptibles d'être expliqués ou interprétés avec certitude sont en petit nombre relativement à ceux dont le sens nous échappe. Sans doute, la perte des traditions, le changement des idées et des mœurs empêchent de comprendre aujourd'hui mainte représentation qu'entendaient les artistes et le public d'autrefois. Mais, à côté de ces images devenues énigmatiques, il s'en trouve d'autres, en grand nombre, qui n'avaient point reçu de signification précise. Si les archéologues peuvent reconnaître dans une sculpture de la cathédrale de Parme le souvenir de la légende d'Alexandre le Grand, montant au ciel, l'auteur du bas-relief était à coup sûr moins bien informé, car les traits essentiels du récit légendaire ont disparu de son œuvre : pour la rattacher au type primitif, il a fallu retrouver une série de formes intermédiaires, graduellement dégénérées. Beaucoup de motifs de sculpture ont dû passer par les mêmes phases; l'ignorance des interprètes les a peu à peu rendus méconnaissables : ce qui était d'abord symbole et ornement devint à la longue pur objet de décoration.

Les feuillages, plus faciles à dessiner que les êtres animés, sont mieux traités que ceux-ci. Les formes en sont extrêmement variées. Des bordures courantes, des tresses, des guirlandes, des nœuds, des entrelacs, des rinceaux, des palmettes couvrent les tailloirs des chapiteaux, les bandeaux, les nervures des ébrasements. Le corps du chapiteau reproduit fréquemment la corbeille corinthienne plus ou moins simplifiée dans ses formes, toujours alourdie dans son modelé. D'autres fois, il est revêtu de végétaux enchevêtrés, de grandes feuilles, de branchages, de plantes diverses, de tiges terminées par des volutes, de nœuds, d'entrelacs, de lanières, de rinceaux, de roses à plusieurs rangs de pétales. Parfois les feuilles sont seulement épannelées. Rarement on observe des ornements de forme géométrique, chevrons, cannelures, étoiles, billettes. Les végétaux et les êtres animés sont très souvent associés ensemble. Quand ceux-ci jouent le rôle principal, ceux-là servent de fond en garnissant les espaces vides.

Tout est conventionnel dans cette flore décorative. Des grappes de raisin sont attachées à des sarments qui portent des feuilles quelconques. On n'a point regardé la nature. On a copié des interprétations déjà très altérées, des feuillages sculptés

romains ou byzantins, des dessins de galons, de broderies, d'applications d'étoffe; en les copiant, on les a dénaturés encore davantage. Les tiges des rameaux et des guirlandes sont d'ordinaire rayées de stries longitudinales qui les font ressembler à des rubans. Le modelé des feuilles s'obtient avec des facettes, successivement inclinées en sens contraire, qui se coupent suivant des arêtes saillantes à la limite de chaque lobe et, suivant des arêtes rentrantes, dans les axes de ces lobes. Les dentelures sont aiguës. Tous les feuillages sont ainsi traités. On voit que la convention dans la forme tient pour beaucoup au procédé d'exécution, à sa grande simplicité, à la constance de son emploi.

Le caractère confus et mêlé, qui apparaît dans les plus anciennes sculptures lombardes, reste marqué jusque dans celles de la période finale, soit que l'on considère l'origine très variée des formes décoratives, soit que l'on ait égard aux différences de style qui existent parfois d'un monument à l'autre dans la même région, voire dans la même ville. C'est ainsi que, à Pavie, la sculpture admet trois manières différentes, caractérisées : la première, par un modelé souple et vigoureux et par l'habileté relative de la composition (Saint-Michel-Majeur, Saint-Jean *in borgo*) ; la seconde, par de lourds ornements gauchement disposés (chapiteaux intérieurs de Saint-Pierre *in ciel d'oro*); la troisième, par des saillies faibles et méplates, par la forme grêle des feuillages, par la sécheresse de l'aspect (chapiteaux intérieurs de Sainte-Marie *del popolo*). Cette diversité n'est pas seulement affaire de date, attendu que la première manière ne fut point délaissée quand vinrent en usage les deux autres. La variation du style s'observe jusque dans un même édifice, témoin les sculptures intérieures et extérieures de Saint-Pierre *in ciel d'oro*. Il faut tenir compte à cet égard de l'influence individuelle et aussi de celle qu'a exercée la qualité de la pierre. Ainsi les ornements taillés dans le marbre sont en général plus fins et plus secs que ceux qu'on sculpta dans le grès ou dans le calcaire tendre.

Malgré ses progrès, la sculpture lombarde est loin de s'être dépouillée, avant le treizième siècle, de ses défauts habituels : l'incorrection du dessin, la pesanteur des formes, la vulgarité des sujets. Mais ces défauts ne l'empêchent pas de produire un bon effet architectural ; on sut l'employer avec intelligence, la distribuer judicieusement, lui donner une valeur convenable ; jugée dans un aspect d'ensemble, elle compose une riche et belle décoration. Tel est son mérite. Malheureusement les sculpteurs manquaient de culture intellectuelle : leurs idées étaient courtes et confuses ; leur symbolisme paraît singulièrement borné et dévoyé. Jamais une composition grandiose,

telle que la scène du Jugement dernier, si fréquemment reproduite dans les églises romanes de la France, ne se rencontre dans un monument lombard. Il semble que la classe instruite, le clergé et en particulier les moines, n'aient pas rempli, au sud des Alpes, pour la construction des églises, le rôle directeur qu'ils assumèrent dans les pays d'outre-mont. Toute la tâche fut laissée aux artisans; de là cette infériorité dans la valeur morale de la sculpture. Si l'art se montre facile, ingénieux, même expérimenté sous certains rapports, les conceptions qu'il traduit ne sont ni hautes, ni savantes. Il s'adresse à l'imagination plus qu'à l'intelligence et au sentiment religieux. Aussi saint Bernard, choqué par la multitude des figures fantastiques et difformes qui décoraient les monastères et les églises de son époque, jugeait-il sévèrement cette imagerie détournée de son but édifiant. « Que font là ces figures de singes immondes, de lions féroces, de monstrueux centaures, de moitiés d'hommes, de tigres tachetés, de guerriers combattants, de chasseurs sonnant de la trompe? Vous pourriez y voir plusieurs corps sous une seule tête, puis plusieurs têtes sur un seul corps; là un quadrupède avec une queue de serpent, ici un poisson avec une tête de quadrupède; là une bête affreuse, cheval par devant, chèvre par derrière; ici un animal à cornes qui porte la croupe d'un cheval. C'est enfin un tel nombre, une telle variété de formes bizarres ou merveilleuses, qu'on a plus de plaisir à lire dans les marbres que dans les livres, et à passer tout le jour à s'étonner de ces œuvres singulières qu'à méditer la loi divine. » Si un tel blâme s'appliquait justement en France, à plus forte raison était-il mérité en Lombardie. Le symbolisme des Bestiaires s'était au moins gravement corrompu.

Stucs. — Au lieu d'être sculptés dans le marbre ou dans la pierre, les ornements des églises lombardes sont quelquefois façonnés en stuc. La pâte, formée de plâtre presque pur, est rose ou grisâtre, très fine et très dure. On paraît avoir employé de préférence le stuc, soit pour exécuter rapidement, comme à Saint-Pierre de Civate, une importante décoration dans un lieu peu accessible et dépourvu de bonne pierre; soit, comme dans l'église de Sainte-Marie *in valle* à Cividale, dans la crypte de la basilique du Saint-Sauveur à Brescia et dans le chevet de la basilique ambroisienne, quand il s'agissait d'orner une construction existante; soit encore, comme aux ciboriums de Saint-Ambroise de Milan et de Saint-Pierre de Civate et à la chaire de la rotonde du Saint-Sépulcre à Bologne, lorsqu'on voulait obtenir d'une seule pièce, avec économie, de grands panneaux historiés destinés à être peints ou dorés. Ces ouvrages, toujours

placés dans l'intérieur des églises, semblent avoir été particulièrement affectés à des édicules tels que les baldaquins d'autel et les chaires à prêcher.

Il faut remarquer, dans les sculptures en question, l'élégance des ornements, le mérite des figures, l'intérêt historique ou symbolique des compositions. Les personnages, de grandeur naturelle ou peu s'en faut, qui occupent les faces du ciborium de Saint-Ambroise, sont bien proportionnés, bien drapés et mis en scène dans des attitudes vraies. Sans doute les décorations en stuc étaient l'œuvre d'artisans particuliers. En outre, l'importance du rôle qu'elles jouaient ordinairement commandait une exécution très soignée. On s'expliquerait ainsi leur caractère original et leur valeur exceptionnelle.

Placages. — Mosaïques. — Les luxueux revêtements en plaques de marbre qui décorent les parois intérieures de certaines églises byzantines n'existent dans aucune église lombarde. On paraît s'être contenté de les simuler parfois au moyen de peintures. La pierre seule fut grossièrement appliquée en manière de revêtement pour protéger et décorer à l'extérieur les murailles bâties en petits matériaux. Elle remplit ce rôle dans les constructions importantes, particulièrement sur les façades.

Les mosaïques sont de trois espèces : celles qui forment les pavés, celles qui tapissent les murs et celles qui revêtent les voûtes.

Les premières semblent avoir été nombreuses dans les églises de la haute Italie, où plusieurs d'entre elles subsistent encore, plus ou moins complètement conservées, tandis que d'autres sont connues par des dessins[1]. M. Ernst aus'm Weerth a fait, à l'aide des écrits antérieurs et de ses propres recherches, une étude générale de ces ouvrages dans un savant et consciencieux travail relatif au pavé en mosaïque de Saint-Géréon de Cologne[2]. Ce travail, nous l'avons déjà cité à propos des mosaïques pavésanes de Saint-Michel-Majeur et de Sainte-Marie *del popolo*. Présentons maintenant, d'après son auteur, une vue d'ensemble sur les pavés en mosaïque des églises lombardes.

Deux de ces pavements sont datés. Ils appartiennent à Sainte-Marie-Majeure de Verceil et à Saint-Benoît de Polirone près Mantoue, et remontent, le premier à 1040 et le second à 1151. Les autres se trouvent dans les cathédrales d'Aoste, d'Acqui, de Novare,

[1] « *Plures ecclesiæ pavimentum habent, minutis lapillis stratum, ex quibus per diversos colores historiales imagines et litteræ sunt formatæ. Et maxime inter alias, ecclesia Sancti Michaelis Majoris, quæ incredibili et admirabili pulchritudine decoratur.* » Ce passage, écrit au treizième siècle par l'auteur anonyme des Louanges de Pavie, montre que les pavés en mosaïque étaient alors assez répandus.

[2] Ernst aus'm Weerth. *Der Mosaikboden in S. Géréon zu Cöln.* Bonn. 1873.

de Casal, de Crémone, dans les deux églises de Pavie mentionnées plus haut, dans la crypte de Saint-Savin à Plaisance et dans l'église de Terzagni près Crémone. Un fragment conservé à Ivrée provient probablement de la cathédrale de cette ville.

La disposition générale des pavés en mosaïque est celle d'un tapis rectangulaire précédant l'autel et prolongé parfois jusqu'au fond de la tribune, dans le demi-cercle de l'abside. Assez souvent un grand médaillon circulaire occupe le centre, tandis que le restant de la surface est divisé en compartiments de diverses formes, en bandes, en rectangles, en carrés : parfois le champ du tapis est semé de médaillons. Les cadres sont de simples raies, ou des méandres, dont l'usage fut très fréquent ; ou des palmettes, ou encore des guirlandes, des tresses, des entrelacs, pareils aux ornements analogues sculptés dans la pierre.

Les sujets distribués dans les compartiments ont en général une signification précise, historique, symbolique ou allégorique. Souvent ils représentent des faits de l'histoire sainte, tels que : la faute d'Adam et d'Ève (Cath. de Novare); le triomphe de David sur Goliath) Saint-Michel-Majeur à Pavie) ; David roi entouré de musiciens, l'histoire de Judith et d'Holopherne (Sainte-Marie-Majeure à Verceil) ; la victoire d'Abraham sur les rois de Chanaan, le triomphe de Judas Machabée sur Nicanor, l'exploit d'Eléazar, Jonas englouti par la baleine (Cath. de Casal). Sans doute plusieurs de ces actions avaient un sens symbolique. Il en était certainement ainsi pour ce labyrinthe de Saint-Michel-Majeur, emprunté à la mythologie payenne, au centre duquel Thésée tue le Minotaure, figuré par un centaure.

Les allégories sont nombreuses. Tantôt elles sont tirées des Livres saints : — Le paradis représenté par les quatre fleuves (Cath. d'Aoste et de Novare). — Les attributs des Évangélistes (église de Terzagni). — La bête à sept têtes de l'Apocalypse (Cath. de Casal). Tantôt elles consistent dans la représentation de Vertus, de Vices ou de Sciences : — Les quatre Vertus cardinales (Saint-Benoît de Polirone). — Le triomphe de la Foi sur la Discorde (Sainte-Marie *del popolo* à Pavie, Cath. de Crémone). — La Cruauté et l'Impiété se transperçant mutuellement (Cath. de Crémone). — La Philosophie trônant entre l'Arithmétique, la Géométrie, la Dialectique, la Grammaire, la Musique et l'Astronomie[1] (Cath. d'Ivrée). Les allégories se rapportent parfois à des contes populaires : — Duel de Fol (fou) contre Fel (félon), le renard, feignant d'être mort, porté en terre par les poules, avec la légende « AD RIDENDUM » (Sainte-Marie-Majeure à Verceil). Men-

[1] Les figures de la musique et de l'astronomie n'existent plus.

tionnons enfin les Calendriers à figures de Saint-Michel-Majeur à Pavie, de la cathédrale d'Aoste et de la crypte de Saint-Savin à Plaisance. Dans les deux premiers, l'Année assise sur un trône, est entourée des douze mois, figurés chacun par un personnage qui se livre à une occupation caractéristique de la saison qu'il représente. Dans le calendrier d'Aoste, l'année tient, d'une main, le Soleil, et de l'autre main, la Lune. A Plaisance, les signes du Zodiaque accompagnent les personnages allégoriques.

A ces compositions, bien déterminées dans leurs sujets et d'ailleurs presque toujours expliquées par des inscriptions, se joignent des animaux de toute sorte ; les uns réels : le lion, l'éléphant, le dromadaire, l'ours, le paon, les oiseaux, les poissons, le dauphin ; les autres fantastiques : la chimère, le dragon, la licorne, le cheval ailé, la sirène, le chien à double tête. On voit, dans la mosaïque du Dôme de Casal, quelques-uns de ces êtres fabuleux à l'existence desquels croyaient l'antiquité et le moyen âge : un Acéphale, un Antipode, un Pygmée combattant une grue. A Saint-Michel de Pavie, une chèvre se tient à califourchon sur un quadrupède, un homme armé d'une massue chevauche un grand oiseau. A la cathédrale de Crémone, un homme à tête d'animal, dénommé centaure, combat un autre homme à longues oreilles, portant des cornes et une queue. Un jeu de mots se rencontre à l'église de Terzagni : cinq mots : SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS, écrits l'un au-dessous de l'autre, sont composés de telle sorte qu'on peut les lire verticalement ou horizontalement.

L'énumération précédente montre que les sujets traités dans les pavés en mosaïque sont plus variés et plus significatifs que ceux de la décoration sculptée. Placés dans le chœur, au pied de l'autel, et formant un ensemble développé sur une grande surface, ces ouvrages réclamaient dans leur composition plus de recherche et de science que n'en demandaient des chapiteaux ou des ébrasements de portes. Sans doute les artisans particuliers qui travaillaient à leur exécution étaient plus instruits que les sculpteurs. Sans doute aussi les ecclésiastiques, s'intéressant davantage à ces œuvres, désignèrent parfois les sujets.

Sous le rapport du caractère des ornements, les pavés en mosaïque se partagent en deux classes : les uns, divisés ou encadrés par des raies et des méandres, procèdent de l'art romain ; les autres, où l'on voit des tresses, des entrelacs, des semis d'ornements et de figures d'animaux, dérivent de modèles venus d'Orient. Mais, quelle que soit la manière adoptée, il ne semble pas, selon M. Ernst aus'm Weerth, que l'on ait eu recours, pour l'exécution, à des artistes étrangers.

Toutes ces mosaïques de pavement, posées sur une aire maçonnée de structure et d'épaisseur variables, sont faites en petits cubes de pierre ou de marbre. On n'y trouve que par exception des plaquettes d'une certaine étendue. Les petits cubes, assez grossièrement taillés, sont de dimensions inégales[1]. Figures et ornements sont presque toujours dessinés en traits noirs sur un fond blanc : rarement ils se détachent en clair sur un fond sombre. Dans plusieurs mosaïques, les couleurs employées se réduisent au blanc et au noir : les images sont alors seulement dessinées. Ailleurs on a teinté plus ou moins les visages, les vêtements, les animaux, les ornements, les fonds. La mosaïque pavésane de Sainte-Marie *del popolo* ne renfermait pas moins de quinze espèces de pierre ou de marbre.

Les analogies de style qui existent entre les mosaïques désignées précédemment, les dates certaines de deux d'entre elles et les dates probables de plusieurs autres, déduites de l'âge des monuments qui les contiennent, portent à attribuer ces ouvrages soit au onzième siècle, soit au douzième. Telle est la conclusion à laquelle s'est arrêté M. Ernst aus'm Weerth.

Les seules mosaïques, revêtant des murs ou des voûtes, que nous ayons observées, existent dans l'abside de la basilique ambroisienne.

Celle qui tapisse la muraille (Voy. pl. 32) se divise en deux bandes, dont l'une, placée au-dessous des fenêtres, comprend des figures encadrées, tandis que l'autre, occupant les intervalles de ces fenêtres, renferme des ornements de forme géométrique. Cette mosaïque n'est pas faite, comme les pavages, en petits cubes de pierre ; elle est exécutée en plaquettes de marbre ou de substance vitreuse, taillées suivant les formes des figures ou des parties d'ornements. C'est de l'*opus alexandrinum* tandis que les pavements consistent en *opus vermiculatum*.

Quant à la mosaïque revêtant la voûte de l'abside (Voy. pl. 28 et 29), elle est exécutée, comme tous les ouvrages du même genre, en petits cubes de verre coloré. Le fond en est doré. Quelques inscriptions grecques, mal orthographiées, donnent lieu d'admettre que cette mosaïque fut exécutée par des artistes italiens qui copièrent, au moins en partie, des modèles byzantins.

Nous avons vu précédemment que les pavés en mosaïque des églises lombardes sont aussi l'œuvre d'artistes indigènes. L'art de la mosaïque a donc été cultivé sous ses

[1] Dans la mosaïque de Saint-Michel-Majeur, le nombre des petits cubes varie de 49 à 169 par décimètre carré; il est en moyenne d'une soixantaine. Dans la mosaïque de Sainte-Marie *del popolo*, on compte environ 80 petits cubes par décimètre carré. Brambilla. *La basilica di Santa Maria del popolo ed il suo musaico*. Pavie, 1876, p. 31 et 36.

différentes formes, au nord de l'Italie, pendant la durée du style lombard. L'influence byzantine y est d'ailleurs plus marquée que dans la sculpture.

Peintures. — Vitraux. — Majoliques. — D'anciennes fresques à personnages existaient autrefois ou subsistent encore, plus ou moins dégradées par le temps, surchargées d'enduits ou altérées par des retouches, à Saint-Fidèle de Côme, à Sainte-Marie *del tiglio* près Gravedona, à Saint-Pierre de Civate, à l'église et au baptistère de Saint-Vincent près Galliano et en d'autres églises; mais il ne semble pas que ces ouvrages, ou du moins la plupart d'entre eux, remontent au delà du treizième siècle. A Saint-Abondio près Côme, la décoration peinte de la nef se composait surtout de figurations d'appareil (Voy. pl. 76). La restauration des voûtes de Saint-Ambroise de Milan a mis au jour des restes de peinture consistant en quelques ornements très simples, grossièrement tracés sur l'enduit. Des fresques beaucoup plus intéressantes décoraient, dans la même église, les parois de la tribune et formaient, avec des mosaïques et des ornements en stuc, une parure vraiment somptueuse pour l'époque. Nous avons précédemment décrit ces peintures qui, par malheur, n'existent plus, la frise à personnages de l'abside ayant disparu depuis le siècle dernier, et la peinture des murs droits de la tribune, mise à découvert par la restauration de l'église, n'ayant, à tort, pas été conservée. Cette dernière fresque, qui simulait un placage de marbre et de porphyre (Voy. pl. 32), était remarquable par l'ampleur de la composition, par la forme recherchée des ornements et par leur caractère byzantin. On aura sans doute imité les placages de quelqu'une des anciennes basiliques milanaises [1].

Les observations précédentes ne suffisent point, il s'en faut de beaucoup, pour déterminer le rôle de la peinture décorative dans les églises lombardes et pour fixer le caractère de cette peinture. Une étude approfondie serait d'autant plus nécessaire que les restes sont peu nombreux, mal conservés et point datés. Ce qu'on peut dire, à défaut d'une pareille étude, qui reste à faire, c'est que la mosaïque ayant été rarement employée ailleurs que dans les pavages, la peinture a dû jouer un rôle important dans la décoration des voûtes et des murailles. On sait que, soit avant, soit après l'ère lombarde, son usage fut très répandu. Mais il ne faudrait point s'exagérer cette importance car l'aspect des maçonneries et en particulier le lissage des joints semblent annoncer

[1] La rotonde de Saint-Aquilin était encore, au commencement du dix-septième siècle, décorée de placages et de marbres précieux.

que l'application d'un enduit n'était pas, en général, pour les monuments lombards, le complément nécessaire de la construction. Les nervures multiples des piliers et les sculptures des chapiteaux composaient souvent une décoration suffisante. La peinture se trouvait alors un objet de luxe, dont l'emploi, motivé dans les voûtes à raison de l'enduit qui les couvrait, ne dut s'étendre que partiellement ou par exception au restant de l'édifice. C'est seulement dans les églises d'une construction très simple ou d'une exécution grossière qu'il fallait user, pour décorer les parois, d'un revêtement général de peintures ; et c'est en effet dans les monuments de cette espèce qu'on a surtout constaté l'existence de semblables revêtements. Il y avait sans doute, quant au caractère des compositions et au choix des sujets, beaucoup d'analogie entre les peintures et les mosaïques. Toutefois la facilité d'exécution de la peinture, qui permit de recourir couramment à son emploi, conduisit à produire en ce genre des ouvrages plus variés, mais aussi d'une valeur plus inégale.

Il n'existe à notre connaissance, dans les églises de style lombard, aucun exemple authentique de vitraux colorés antérieurs au treizième siècle. Les morceaux de verre bleu qu'on a trouvés au pied de l'une des fenêtres murées du chœur de Saint-Abondio près Côme, peuvent ne pas provenir du vitrage primitif.

Beaucoup d'églises lombardes sont ornées à l'extérieur de pièces rondes en terre cuite émaillée, incrustées dans la maçonnerie. Ces majoliques ont la forme d'un plat ou d'une écuelle suivant qu'elles sont plus ou moins creuses ; d'où le nom de *ciotole* qu'on leur donne vulgairement. Leur diamètre varie entre $0^{m},20$ et $0^{m},40$. Elles décorent surtout les façades et les coupoles, et se trouvent non seulement à Pavie et à Milan, mais encore à Bologne, à Ancône, à Pesaro, à Pise, etc. Nulle part elles n'existent en aussi grand nombre qu'à Pavie, où presque toutes les églises lombardes en sont abondamment pourvues. (Voy. les planches consacrées à Saint-Michel-Majeur, Saint-Jean *in borgo*, Saint-Pierre *in ciel d'oro,* Saint-Théodore, Saint-Lanfranc et Saint-Lazare.) Deux de ces majoliques, fixées sur la coupole de Saint-Théodore sont représentées par les figures VII et VIII de la planche 69. Elles l'emportent par la délicatesse du dessin et le fini de l'exécution sur la plupart des ouvrages du même genre, qui d'ordinaire sont assez rudement peints et vernis. En général, les ornements de couleur brune se détachent sur un fond blanchâtre ; les couleurs vives, le bleu d'azur, le vert, le jaune, le pourpre sont rarement employés.

Selon M. Brambilla, à qui nous devons en partie les renseignements qui précèdent, les majoliques ou *ciotole* des églises lombardes seraient des pièces de vaisselle, des

ustensiles de luxe, fabriqués dans le pays, donnés par des particuliers pour l'embellissement des édifices sacrés et mis en place pendant la construction de ceux-ci. Cela résulte de la forme de ces poteries, qui désigne leur usage ; des ressources, utilisées de longue date, qu'offrait le pays pour leur fabrication ; de la variété d'aspect et de dimension des *ciotole*, qui exclut l'idée d'une commande ou d'un choix concerté ; enfin des positions, inaccessibles sans échafaudage, qu'occupent beaucoup de ces plats.

Aussi bien, l'origine italienne des *ciotole*, et leur attribution à l'époque même de la construction des églises lombardes paraissent maintenant des faits avérés. M. A. Jacquemart s'exprime là-dessus dans les termes suivants[1] : « Il est superflu de dire aujourd'hui que les commencements du procédé (l'emploi de l'émail d'étain) sont antérieurs de beaucoup au seizième siècle. Dans l'étude si consciencieuse qu'il a faite des anciens disques de faïence incrustés dans les églises d'Italie, M. Drury Fortnum a constaté, contrairement aux fables accréditées de longue date, qu'il ne fallait pas voir dans ces disques les trophées rapportés par les Pisans de leurs excursions contre les Arabes, mais bien une décoration inventée, dans le pays même, par suite de la découverte des procédés de l'émaillerie sur terre cuite. Un seul fragment de l'église de Sainte-Cécile, à Pise, est d'origine persane[2]. Voilà donc, du onzième au treizième siècle, la poterie italienne appliquée aux monuments, d'abord avec de simples ornements sur engobe, puis couverte d'émail, et enfin enrichie des reflets métalliques inspirés, prétend-on, par la vue des ouvrages dorés produits par les Maures des îles Baléares. »

Chœurs. — Autels. — Ciboriums. — Chaires[3]. — Les restes des anciennes basiliques, trouvés à Côme sous les pavés de Saint-Abondio et de Saint-Fidèle, montrent que primitivement, en Lombardie de même qu'à Rome, le chœur, formé d'un espace rectangulaire qu'entourait une clôture basse, s'étendait dans la grande nef. Ainsi disposé, il précédait l'autel. Telle fut aussi, dans les églises lombardes, sa situation ordinaire ; mais si, dans quelques-unes, Saint-Ambroise et Saint-Eustorge de Milan, par exemple, il conti-

[1] Albert Jacquemart. *Histoire de la Céramique*. Paris 1873, p. 273 et suiv.

[2] Je dois faire remarquer que les deux plats dessinés sur la pl. 69, et surtout l'un d'entre eux, paraissent d'origine arabe. Mais cela n'infirmerait point l'opinion exprimée par M. Jacquemart, attendu que l'église de Saint-Théodore étant un monument de la période finale du style lombard, il pourrait s'y trouver des faïences de provenance arabe, importées des îles Baléares ou de la Sicile.

[3] Je me contenterai de donner sur ce sujet les renseignements fournis par les édifices précédemment décrits. Il convenait de réunir ces informations éparses, sans entrer toutefois, quant au mobilier des églises, dans un examen plus étendu. Cet examen d'ensemble, MM. Rohault de Fleury l'ont entrepris avec une science et un talent hors de pair dans leur bel ouvrage sur « *La messe et ses monuments.* »

nua d'occuper une partie de la nef, dans la plupart des autres on l'installa sur la tribune. Ce changement fut amené par l'agrandissement de la crypte, qui rendit la tribune assez spacieuse pour contenir à la fois le presbytère, l'autel et le chœur. Les locaux réservés au clergé se trouvèrent par suite rassemblés sur la haute plate-forme qui tenait le fond de l'église. Le chœur fut nettement séparé des nefs et le parapet de la tribune lui servit de chancel.

A défaut d'exemples bien conservés, offerts par les monuments de la Lombardie, l'église de Saint-Miniat près Florence présente un modèle complet de cette disposition.

Les clôtures lombardes avaient-elles la poutre transversale, dite « *trabes* », qui, à Saint-Marc de Venise et à Sainte-Marie *in valle* de Cividale existe encore à l'entrée du chœur, appuyée sur des colonnes? Ces clôtures étaient-elles ordinairement hautes ou basses, pleines ou évidées? Leur disparition laisse le champ libre aux conjectures. Le plus probable est qu'on se contenta d'habitude d'un simple appui, parce que, à raison de la situation élevée qu'occupait le chœur, il n'en fallait pas davantage pour l'isoler. Remarquons aussi que l'usage des jubés, qui procède de celui des hautes clôtures, s'est peu développé dans les églises d'Italie.

Le maître-autel était situé d'ordinaire un peu en avant de l'abside, dont l'hémicycle renfermait les gradins ou les sièges, dominés par la *cathedra* épiscopale, sur lesquels prenaient place les principaux membres du clergé. Un ou plusieurs autels existaient dans la crypte. Il pouvait s'en trouver d'autres en divers points : dans les petites absides, quand elles ne servaient point de sacristies ; dans les galeries hautes, celles des rotondes notamment ; dans les nefs, contre les murs et les piliers ; enfin, disposition particulière aux églises conventuelles, dans l'axe de la grande nef, sur le front du chœur.

Quelques autels se composaient d'une table appuyée sur un tombeau ; mais la plupart d'entre eux, bâtis en maçonnerie, étaient massifs. Ils consistaient souvent, dans les petites églises, en un dé presque cubique, surmonté d'une dalle et mesurant $0^{m},80$ à 1 mètre de largeur sur $0^{m},70$ à $0^{m},80$ de profondeur. Les autels les plus riches étaient revêtus par devant, ou même sur les quatre faces, de panneaux en métaux précieux, ornés de bas-reliefs, d'émaux et de gemmes. Tel est le magnifique autel érigé par l'archevêque Angilbert dans la basilique ambroisienne.

L'autel d'Angilbert est abrité par un baldaquin monumental, dont les quatre colonnes de porphyre rouge supportent une coupole à pignons, revêtue en dehors de bas-reliefs en stuc. Un *ciborium* semblable au précédent, évidemment fait à son

image et, comme lui, décoré de stucs, subsiste à Saint-Pierre de Civate. L'église de Saint-Nazaire-Majeur, à Milan, en possédait un du même genre. Le maître-autel de la cathédrale de Modène avait aussi, paraît-il, un baldaquin. L'usage des *ciboriums* était donc assez répandu, si l'on en juge surtout par la présence d'un de ces dais dans la modeste église de Civate. En mainte occasion, le déplacement de l'autel causa la ruine du baldaquin.

Il ne reste plus qu'un petit nombre de chaires à prêcher de l'époque lombarde. Celle de Saint-Ambroise est établie contre un pilier, à mi-longueur environ du vaisseau. Celles de la cathédrale de Modène (il y en avait deux) faisaient saillie sur le front de la tribune. La chaire de Saint-Abondio, disposée en manière de *ciborium*, surmontait l'autel situé dans la grande nef, vers la moitié de l'église. Ainsi placées, ces différentes chaires étaient attenantes au chœur ; et cette dépendance, conforme à l'usage primitif, fut probablement générale avant le treizième siècle. Les chaires lombardes n'avaient point d'abat-voix. Elles se composaient d'une plate-forme entourée d'un appui et soutenue, soit par des arcades sur colonnes, soit directement par des colonnettes. Elles étaient d'habitude rectangulaires et parfois très développées en longueur; celle de Saint-Ambroise mesure $2^{m},20$ de largeur sur $3^{m},50$ de longueur. Celle de la cathédrale de Modène était, à ce qu'il semble, encore plus allongée.

Dans les chaires importantes, les colonnettes s'appuyaient fréquemment sur des lions ; et les faces du parapet étaient ornées de bas-reliefs, qui, dans les cathédrales de Parme et de Modène, représentaient des scènes de la Passion. On se contentait, pour les chaires plus modestes, de décorer l'appui avec les attributs des Évangélistes. La tête de l'aigle, saillante au-dessus du parapet, soutenait un pupitre sur lequel on posait le livre des Évangiles. A Saint-Ambroise, les deux images symboliques encore subsistantes sont exécutées en bronze.

Architecture des régions limitrophes de la Lombardie centrale. — Après avoir résumé les caractères du style lombard tels qu'ils existent dans les édifices du centre de la Lombardie, il reste à examiner les traits particuliers à l'architecture des régions limitrophes, c'est-à-dire de la province de Côme, du Piémont, de l'Émilie et du territoire de Vérone. Dans les monuments de ces régions apparaissent des influences artistiques, provenant, soit des contrées les plus voisines, soit de celles moins rapprochées, et parfois lointaines, avec lesquelles s'établirent des relations suivies. Aux

variations imputables à des actions étrangères s'ajoutent celles qu'ont produites, dans chaque milieu, les circonstances locales.

Architecture comasque. — L'influence de l'architecture allemande ou bourguignonne se fait sentir d'une manière très marquée dans les principaux monuments lombards de la province de Côme, tous bâtis après l'an mil. C'est à elle qu'il convient d'attribuer l'incorporation du clocher au corps de l'église, sous la forme, tantôt d'une tour unique appliquée contre la façade, en son milieu, tantôt de deux tours jumelles symétriquement disposées, soit à l'entrée du chœur, soit contre le front de l'édifice de part et d'autre du parvis. La même influence apparaît dans la disposition et dans la structure des porches de Saint-Abondio et de Saint-Jacques. L'église de Saint-Fidèle offre, par son plan cruciforme à trois branches polygonales, par les galeries tournantes des transsepts, par la structure des voûtes et des piliers, par les niches et par les galeries de circulation logées dans la muraille de la grande abside, de frappantes analogies avec les églises rhénanes et notamment avec la rotonde d'Aix-la-Chapelle et Sainte-Marie du Capitole à Cologne. Sa filiation allemande n'est pas douteuse. Quant aux colonnettes du cloître de Piona, elles appartiennent au style ogival primitif de la Bourgogne.

En même temps l'architecture comasque possède plusieurs traits distinctifs qui lui appartiennent en propre. Ce sont : l'emploi constant d'une toiture apparente sur la grande nef, même quand l'église est, comme Saint-Fidèle, complètement voûtée partout ailleurs ; la construction des voûtes concertée en vue de faire immédiatement porter à celles-ci la couverture ; l'usage, dans les nefs du type basilical, de grosses colonnes cylindriques bâties en moellon ; l'existence, dans quelques églises, d'une tribune intérieure couvrant, dans la première travée, soit la grande nef seule, soit aussi les bas côtés ; la coutume de loger les petites absides dans l'épaisseur des murailles, en manière de niches, sans les faire paraître au dehors ; la forme généralement simple des supports, la rareté des nervures et des sculptures dans l'intérieur des édifices, et par suite le rôle considérable réservé à la peinture dans la décoration interne ; enfin l'application de matériaux diversement colorés sur les parois extérieures des monuments. Les façades comasques diffèrent d'ailleurs des façades purement lombardes en ce que leur contour se modèle exactement sur le profil transversal de l'édifice ; mais cette forme ne leur est point particulière ; elle constitue le type général, dont s'écartent les façades de la Lombardie centrale.

En définitive, la province de Côme a été, malgré le proche voisinage de Milan, le siège d'une école d'architecture très originale, dont la physionomie particulière tient pour beaucoup à l'influence exercée par l'art des pays d'outre-monts. On s'explique par les habitudes nomades des artisans comasques que cette influence étrangère ait pu provenir de la Bourgogne et des bords du Rhin, et que, nonobstant la distance, elle se soit produite d'une manière aussi marquée.

Architecture piémontaise. — Le Piémont possède plusieurs anciens monuments lombards, d'après lesquels on peut juger que son architecture ne différait pas beaucoup, avant le douzième siècle, de celle du Milanais. Elle se montre en retard sur cette dernière, plus timide dans la disposition et la construction des édifices, plus rude dans leur décoration.

L'influence du roman français apparaît dans quelques églises d'un style avancé. Elle s'y manifeste surtout par l'application à la couverture des nefs de la voûte en berceau avec ou sans arcs-doubleaux. On observe même l'usage du demi-berceau dans les bas côtés. Les archivoltes et les bandeaux sont fréquemment ornés de billettes, et l'on rencontre des fûts de colonnes munis de bagues. Cette influence exercée par l'architecture d'outre-monts s'est d'ailleurs continuée après le douzième siècle, témoin les statues d'un style si purement français du portail de l'église de Vezzolano en Montferrat ; l'architecture de Saint-André de Verceil, si fort empreinte du caractère de l'art ogival ; et, pouvons-nous ajouter, les portes frontales de la cathédrale de Gênes, où le gothique français du treizième siècle a laissé des marques significatives[1].

Architecture de l'Émilie. — Déjà dans la cathédrale de Parme apparaissent quelques traits étrangers au style purement lombard, tels que la présence sur la façade de plusieurs étages d'arcatures profondes soutenues par des colonnettes, et l'emploi, en divers points des parois extérieures, de l'arcade appliquée retombant sur des bandes murales. Mais les caractères particuliers à l'architecture de l'Émilie sont mieux développés dans la région orientale de cette province, à Modène, à Ferrare, à Bologne. L'art toscan fait nettement sentir son action dans la cathédrale de Modène, dont les dispositions ressemblent beaucoup à celles de l'église florentine de Saint-Miniat,

1. La cathédrale de Milan, fondée en 1386, se rattacherait aussi, paraît-il, par son plan primitif, à l'art ogival français. Voir à ce sujet l'article déjà cité « *Il duomo* », publié par M. Boito dans l'ouvrage paru à Milan, en 1881, sous le titre « *Mediolanum* ».

construite près d'un siècle plus tôt. Comme cette dernière, elle n'a point de coupole : des colonnes y alternent de même avec des piliers à nervures; et ceux-ci portent des arcs-doubleaux qui partagent les nefs en grandes travées. Les suites d'arcades appliquées, motif habituel de la décoration extérieure des églises pisanes et lucquoises, se développent contre les enceintes des Dômes de Modène et de Ferrare. Enfin, la sculpture de la cathédrale de Modène, plus sobrement employée, plus châtiée dans l'exécution, plus avancée, en un mot, que celle des monuments lombards, tient plus de l'art pisan que de celui du centre de la Lombardie.

On retrouve à Bologne, dans l'église des Saints-Vital-et-Agricola, l'alternance de piliers à nervures et de colonnes qui existe au Dôme de Modène; et la rotonde du Saint-Sépulcre est décorée au rez-de-chaussée, sur une partie de son pourtour, d'arcades appliquées retombant sur des bandes murales. Mais ce qu'il y a de plus original dans l'architecture de ce dernier édifice consiste dans les mosaïques de terre cuite et de marbre qui décorent la majeure partie de ses parements extérieurs. Le caractère de ces ornements est bien oriental ; et, comme plusieurs églises byzantines d'un style avancé en portent de semblables, il est à présumer que la rotonde du Saint-Sépulcre n'offre pas seulement dans son nom, mais encore dans sa parure polychrome, le témoignage de l'action exercée par l'Orient sur l'art chrétien de l'Italie.

C'est donc surtout à l'influence de l'architecture toscane, et partiellement à celle de l'architecture byzantine, qu'est due la physionomie particulière des monuments lombards de l'Émilie.

Architecture véronaise. — Les églises véronaises de style lombard, dont Saint-Zénon offre le type le plus remarquable, appartiennent presque toutes à une période artistique très avancée. Ce sont de spacieuses basiliques, qui doivent à la hauteur des murailles et aux proportions élancées des appuis intérieurs un caractère prononcé de hardiesse et de légèreté. Elles surpassent sous ce rapport la plupart des autres constructions italiennes du même temps ; et ce mérite tient sans doute pour beaucoup à l'excellente qualité de la pierre qu'on employa pour les bâtir.

Les traits communs aux monuments en question apparaissent surtout dans leurs parties extérieures. Plusieurs de ces caractères, tels que les colonnettes jumelles employées à soutenir des arcatures profondes, les bandes murales sveltes et rapprochées les unes des autres qui décorent les façades et les absides, les ornements très fins à reliefs méplats, sculptés sur les frises des corniches et sur les bandeaux, parais-

sent témoigner d'une influence exercée par l'art byzantin : en effet, ils se rencontrent aussi, soit dans les églises d'un style avancé bâties dans l'empire grec, soit dans les basiliques du littoral vénitien.

Les monuments lombards de Vérone et ceux de la région comprise entre cette ville et l'Adriatique pourraient donner lieu à des observations étendues; mais, faute de place, nous avons dû nous tenir, en ce qui les concerne, à un rapide examen. Aussi bien il suffisait, pour l'objet que nous avons en vue, de signaler leur physionomie particulière et d'indiquer à quel art étranger se rapportent surtout leurs traits distinctifs. Il a fallu nous resteindre également pour les églises du Piémont, et même pour celles de l'Émilie. Seuls parmi les édifices des régions attenantes à la Lombardie centrale, les monuments comasques ont été complètement décrits et appréciés. Leur proche voisinage des églises milanaises, les relations continuelles de Côme avec Milan et l'intérêt qui s'attache au rôle joué dans l'architecture du moyen âge par les artisans comasques, motivaient le développement donné à cette partie de notre travail.

Résumé et Conclusion. — L'architecture lombarde, forme du style romano-byzantin particulière à la Lombardie, est aussi la plus ancienne expression de ce style. Elle s'est constituée dès le neuvième siècle, par suite de l'action exercée de très bonne heure par l'art byzantin sur l'architecture de l'Italie septentrionale. Les monuments antérieurs à l'an mil sont rares; ceux des onzième et douzième siècles subsistent en grand nombre.

L'influence byzantine apparaît surtout dans le type de la basilique voûtée, le plus complet et le plus original de ceux qu'ait produits l'architecture lombarde. Elle se montre : dans la structure du chevet, par la coupole dressée sur la croisée et accompagnée sur trois côtés par des berceaux ; dans la construction, par l'usage de voûtes poussant leurs appuis et par l'exhaussement domical des voûtes d'arête ; dans l'ornementation, par le style de la sculpture et par le caractère oriental de diverses formes décoratives.

L'action primordiale de l'art romain se manifeste principalement par la persistance du type de la basilique à files de colonnes; par le maintien, dans les nefs de l'église lombarde voûtée, de l'ordonnance basilicale, c'est-à-dire de l'ordonnance par travées; par l'imitation des chapiteaux à feuillages de l'architecture romaine, et par la conservation de quelques-unes des anciennes méthodes de construction.

Les innovations les plus importantes, celles qui ont le plus contribué à donner au style lombard sa physionomie particulière, sont : l'usage des contreforts extérieurs très proéminents, des nervures saillantes dans les voûtes, des piliers cantonnés de colonnes ; l'emploi des archivoltes multiples dans les baies, du double ébrasement dans les fenêtres ; celui du chapiteau cubique et des différentes variétés de l'arcature. A la vérité, la plupart de ces formes existaient en germe dans l'architecture romaine ou dans l'architecture byzantine primitive ; mais il revient aux constructeurs du moyen âge de les avoir employées comme éléments essentiels et usuels, et d'en avoir tiré parti pour obtenir cette expression détaillée du système de construction, cette rigoureuse et minutieuse correspondance de la forme avec la fonction, qui caractérisent l'art de leur époque et particulièrement le style lombard.

Ces qualités ne remontent ni à l'art romain, ni à l'art byzantin. Elles ont pris naissance dans le milieu rajeuni qui s'est formé par le mélange des populations romaines avec les conquérants barbares. L'action de ceux-ci sur l'architecture n'a donc pas été seulement de l'abaisser par l'effet immédiat d'un régime violent et grossier, mais encore de contribuer à la longue à sa rénovation.

C'est au style purement lombard, c'est-à-dire à celui des édifices bâtis au centre de la Lombardie, que se rapporte surtout la présente étude. Les principales églises voûtées de cette région offrent, dans leur architecture, des caractères bien tranchés en même temps qu'une remarquable unité d'expression. La tribune, le transsept et les nefs s'attachent bien ensemble, distribués comme ils le sont autour de la coupole ; celle-ci leur sert de lien et, surmontant l'autel, compose en vaste baldaquin saillant au dehors. Les voûtes en berceau des croisillons du chevet et les voûtes d'arête des nefs sont bien appropriées à leurs appuis respectifs, continus dans le chevet, discontinus dans les nefs ; elles conviennent également aux exigences de l'éclairage, qui sont différentes pour des vaisseaux simples, tels que les croisillons, et pour un vaisseau triple, tel que celui des nefs. Les nervures des voûtes, les cordons des piliers et les contreforts extérieurs marquent une ossature apparente, logiquement coordonnée dans toutes ses parties. Le double ébrasement des fenêtres facilite l'introduction de la lumière, protège le vitrail en l'éloignant du parement extérieur, et présente encore l'avantage d'agrandir par un large encadrement des baies souvent étroites. Enfin, de la création du chapiteau cubique s'ensuit un type simple, robuste, géométriquement défini, qui tient dans le style romano-byzantin le rang qu'occupe le chapiteau dorique dans l'architecture de l'antiquité.

La décoration, traitée dans le même esprit, résulte avant tout de l'expression complète et détaillée de la structure; à peine a-t-on, dans le but d'orner l'édifice, développé quelques parties de l'organisme au delà du nécessaire; encore les ébrasements à ressauts multiples des portes et des fenêtres procèdent ils du système de construction des arcs et des piliers.

Les sculptures des chapiteaux forment à l'intérieur le principal ornement. On ajouta des mosaïques et des peintures quand les ressources le permirent. La décoration est sobre à l'extérieur. Sauf quelques bas-reliefs ou quelques plats de faïence, distribués sur les façades ou les coupoles, il n'existe pas de membres décoratifs en dehors de ceux que fournit la construction elle-même. On a surtout tiré parti des portes, en couvrant leurs ébrasements de sculptures, et des corniches de couronnement, en y introduisant diverses formes d'arcatures, destinées : soit à porter une tablette saillante, comme les frises à petits arcs simples ou entre-croisés; soit à évider les reins des voûtes dans les coupoles et les absides, comme les arcatures profondes; soit enfin à former des galeries de circulation extérieures, comme les arcatures sur colonnettes. Quelques bandes murales ou quelques colonnettes grêles, rattachées aux arcatures de la corniche, subdivisent, dans les intervalles des contreforts, les parois des façades et des absides; mais on n'usa de ces nervures montantes qu'avec ménagement, de manière à réserver de vastes surfaces lisses, propres à faire valoir par contraste les parties ornées et à conserver aux édifices un caractère simple et grave. Jamais on ne couvrit les murailles de colonnettes, d'arcatures, d'arcades appliquées, de frises, de bandeaux, comme on le fit en d'autres contrées par suite d'une recherche plus grande de l'ornementation. La décoration par petits arcs était d'ailleurs, dans les monuments lombards, parfaitement appropriée à la nature des matériaux usuels, qui consistaient en briques. Ce système tient évidemment sa raison d'être et son origine de l'emploi des petits matériaux; c'est par extension qu'il s'introduisit plus tard dans les constructions en pierres de taille.

Ainsi l'architecture lombarde témoigne partout dans ses édifices, aussi bien dans leurs corniches extérieures que dans leurs voûtes et leurs piliers, d'une exacte adaptation des formes aux nécessités de la structure et aux exigences de la fonction. Son principe fondamental, qui est d'exprimer en détail la construction, se trouve franchement et logiquement appliqué; on ne s'en est même pas départi sous prétexte de décoration.

Ces qualités sont celles d'un art original, d'une architecture primitive; elles n'existent point au même degré dans les styles constitués de seconde main, car l'on n'imite guère sans que, parmi les formes transportées dans la copie, quelques-unes au moins cessent d'être motivées par la construction, ou soient altérées ou prennent une nouvelle signification.

Entre les causes qui contribuèrent à développer de bonne heure le style lombard et à lui assurer un caractère original, il faut compter la supériorité gardée par l'Italie dans la pratique des arts de la construction. Les ressources en artisans restèrent, pendant le haut moyen-âge, plus grandes dans ce pays qu'en France et en Allemagne ; même les arts de luxe, comme celui de la mosaïque, ne cessèrent jamais entièrement d'y être cultivés. C'est pour cela, sans doute, que le clergé italien n'a pris qu'une faible part à la construction des églises; ainsi l'histoire, qui montre souvent, en France, des évêques ou des abbés bâtissant des édifices religieux, des moines architectes ou sculpteurs, donne à peine, pour l'Italie du Nord, quelques informations semblables. L'habileté des artisans laïques y rendit superflue l'intervention du clergé, lequel, en définitive, n'avait point charge de tenir le compas ni de manier le ciseau et n'assumait cette tâche que par nécessité. A peine s'occupa-t-il, si l'on en juge par la vulgarité des sujets et la pauvreté du symbolisme, du choix des motifs de la décoration sculptée. L'art romano-byzantin de la Lombardie fut donc essentiellement un art populaire, ce à quoi il n'a pu que gagner sous le rapport de l'indépendance et de la spontanéité.

De même que tout autre style, l'architecture lombarde s'est modifiée avec le temps. Rude et grossière au début, elle prit ensuite une forme plus châtiée. Les fautes de tracé, les erreurs d'exécution, innombrables et choquantes dans les anciens monuments, devinrent peu à peu moins sensibles. Les pierres, mieux taillées, furent appareillées avec plus de soin. Les briques, mieux fabriquées, plus régulières dans leurs dimensions, donnèrent un meilleur aspect aux parements qu'elles composaient en majeure partie. La sculpture, d'abord maigre et plate, gagna en saillie et en modelé, en richesse dans les ornements, en mouvement et en correction dans les figures.

La construction se modifia aussi. Les changements eurent lieu surtout dans les nefs, où le butage des maîtresses voûtes offrait de graves difficultés. A condition de tenir ces voûtes très basses entre des collatéraux à double étage, leur stabilité ne laissait point à désirer; mais alors la nef principale, privée de fenêtres sur sa lon-

gueur, était mal éclairée. Le moyen de lui donner du jour était de relever les grandes voûtes, voûtes d'arête sur plan carré, surhaussées en forme de dôme, que leur poids considérable, l'espacement des piliers et la poussée latérale due au surhaussement rendaient difficiles à soutenir quand on les dégageait par côtés. De fait, on ne sut pas, tout en les relevant, les étayer solidement. Il fallut modifier leur structure en dédoublant les travées de la grande nef et substituant ainsi, dans cette nef, des voûtes d'arête barlongues aux voûtes d'arête carrées. Par là, les poussées étaient amoindries en même temps que le nombre des appuis se trouvait doublé. Il ne restait, pour accroître encore la stabilité, qu'à construire les voûtes légèrement et à les débarrasser dans tous les cas du poids de la couverture, en soutenant celle-ci par un comble en charpente appuyé sur les murailles. C'est ce qu'on fit au bas moyen-âge, sans doute à la suite d'accidents qui motivèrent ces derniers progrès.

Le resserrement des travées et la multiplication des gros piliers, amenés par l'usage, dans la grande nef, de travées barlongues correspondant à des travées collatérales carrées, eurent pour effet de donner aux édifices un aspect plus élancé. C'était un progrès considérable accompli dans la voie que suivait l'art au moyen-âge. Il ne restait, pour aller jusqu'au bout, qu'à développer hardiment ceux des organes de l'édifice qui soutiennent les voûtes principales. En augmentant la saillie et l'élévation des contreforts et transformant les murs rampants, appuyés sur les doubleaux des basses nefs, en arcs-boutants bandés entre les contreforts et le pied des maîtresses voûtes, on se donnait le moyen d'élever ces voûtes à une grande hauteur, d'amincir les piliers, d'agrandir les fenêtres, d'obtenir, en un mot, cet ensemble de formes sveltes et aériennes qui caractérisent l'art du moyen-âge occidental dans son expression la plus achevée.

Mais ce n'est pas en Italie que s'accomplirent ces derniers progrès, dont cependant le style lombard contenait le germe. Ils se produisirent au delà des Alpes, et la Lombardie n'en reçut que le contre-coup. Dans cette région, l'usage des tirants métalliques, pratiqué dès le haut moyen-âge, dispensa de recourir, pour le butage des voûtes, aux arcs-boutants et aux contreforts très développés. Au lieu de ces étais extérieurs, soumis à l'action des intempéries, dispendieux, difficiles à bien combiner en vue de l'équilibre, on employa tout uniment des barres de fer traversant les nefs au pied des arcs-doubleaux. Cette méthode, que, dans les pays d'outre-mont, l'on considère volontiers comme un expédient, offre au moins l'avantage d'une grande efficacité et d'une extrême simplicité. Combinée avec l'emploi de voûtes légèrement construites,

elle permit d'élever, au bas moyen-âge, de vastes églises à travées spacieuses, simples dans la structure comme dans la disposition, larges et grandioses d'aspect, où l'art romain commence à revivre dans les formes d'ensemble, en attendant une renaissance plus complète.

Est-ce à dire qu'un procédé technique, l'emploi des tirants, ait déterminé le retour aux traditions romaines? Ce serait confondre, sans doute, l'effet avec la cause. L'art était assez avancé à la fin du douzième siècle pour approprier, dans une large mesure, les moyens d'exécution à la recherche d'un but idéal. On voulut obtenir un parti simple et grand, l'usage des tirants fut l'une des ressources employées pour cet objet. Aussi bien l'architecture lombarde est à beaucoup d'égards restée fidèle, pour la disposition des édifices, aux errements de l'art chrétien primitif. Cela résulte de la construction de basiliques à colonnes concurremment avec des églises voûtées; du maintien jusqu'au treizième siècle, de l'usage des baptistères isolés; de la reconstruction, sur leurs plans primitifs, des principales basiliques milanaises. De la même cause provient la résistance à certaines innovations réalisées de bonne heure au delà des Alpes, telles, par exemple, que l'établissement de galeries annulaires pourtournant les chevets et l'incorporation du clocher avec l'église.

L'Italie était, à raison de son passé artistique, plus attachée à la tradition romaine que la France ou l'Allemagne. La région septentrionale, où le style lombard s'était développé, grâce à l'action du style byzantin et à celle de la conquête longobarde, confinait au sud à des territoires où l'influence romaine resta dominante. Il était logique que l'architecture romano-byzantine se formât au point de rencontre de ses éléments constitutifs. Mais elle ne pouvait guère, dans un tel milieu, où les influences primitives, solidement enracinées, continuèrent à exister côte à côte et à se contrebalancer l'une par l'autre, s'abandonner exclusivement à l'une d'elles. C'est pourquoi le style lombard resta, à peu de chose près, la forme définitive de l'architecture du moyen-âge dans l'Italie du Nord. Le bas moyen-âge n'amena point, en ce pays, de transformation essentielle dans l'organisme des édifices; on ne saurait, en effet, considérer comme une réforme capitale la substitution de l'ogive au plein cintre.

Pour le même motif, le gothique français ou allemand n'a exercé que peu d'action sur l'architecture italienne. Même dans les rares édifices, bâtis, comme la cathédrale de Milan, sous l'influence immédiate de cet art étranger, on constate un amoindrissement considérable de ses traits originaux; la structure est plus ample et plus simple,

le caractère est moins tendu. Il y a, sinon dans le détail des formes, au moins dans l'aspect général, comme un ressouvenir de l'art antique, ressouvenir qui rattache ensemble, même par ces monuments à demi exotiques, la Renaissance et l'art romain, à travers la longue période du moyen-âge.

FIN DE LA TROISIEME PARTIE

APPENDICE

ERRATA — COMPLÉMENTS — NOTES ADDITIONNELLES ET RECTIFICATIVES

I

ERRATA — COMPLÉMENTS — RENVOIS AUX NOTES

PREMIÈRE PARTIE

p. 58, lignes 28 à 30 .... Il est probable, au contraire, que les mosaïques des églises lombardes furent exécutées par des artistes italiens (voir p. 492).

p. 76 .... Aux noms des architectes comasques employés hors de leur pays, il faut ajouter celui de maître Adam d'Aragno, qui construisit au commencement du treizième siècle le chœur de la cathédrale de Trente. (Ricci. — *Storia dell' architettura in Italia.* Modène, 1857. Vol. I, p. 447.)

p. 92 .... Voir, pour les basiliques lucquoises de Saint-Fridien et de Saint-Michel, la note additionnelle A.

p. 93 .... Voir, pour Saint-Pierre de Civate, la note additionnelle et rectificative B.

p. 102, ligne 28 .... Au lieu de « Théodore », lisez « Théodote ».

p. 116 .... Voir, pour la Rotonde de Brescia, la note rectificative C.

DEUXIÈME PARTIE

p. 1 à 9 .... Voir, relativement à Saint-Laurent de Milan, la note additionnelle D.

p. 5, ligne 16 .... Au lieu de « La planche VI », lisez « La planche 4 ».

p. 5, ligne 21 .... Au lieu de « (Voir les planches VI et VII) », lisez « (Voir les planches 4 et 5) ».

p. 10 à 12...... .... Voir, relativement aux Détails de Saint-Étienne de Bologne, l'article consacré à la Rotonde du Saint-Sépulcre (p. 438 à 443) et la note rectificative E.

p. 18, ligne 14 .. .. Au lieu de « *cernutes* », lisez « *cernites* ».

p. 18, ligne 27 .. .. Au lieu de « la cathédrale », lisez « l'appui ».

p. 19, ligne 14 .. .. Au lieu de « l'étage supérieur », lisez « l'étage inférieur ».

p. 19, ligne 18 .... Au lieu de « VERBA », lisez « VERBI ».

p. 21, ligne 4 .... L'adverbe « exclusivement » est à supprimer.

p. 27, note 3 et p. 35, note 1 .... Au lieu de « MM. Sacchi frères », lisez « MM. Sacchi ».

p. 28, lignes 25 et suiv...... .... Il n'y avait pas lieu de s'étonner ici qu'on eût bâti, au huitième siècle, l'église du Saint-Sauveur en forme de basilique latine, attendu qu'on a continué d'élever, dans la Lombardie même, pendant toute la durée de la période lombarde, des basiliques à files de colonnes.

p. 29, note 1 .... Saint-Michel de Lucques est un édifice du douzième siècle. Voir la note additionnelle A.

p. 30 à 34..................... J'ai omis, dans l'article consacré à Sainte-Marie-en-val de Cividale, de mentionner les notices accompagnées de dessins publiées sur cet édifice par Gailhabaud (*Monuments anciens et modernes*. Vol. II) et par Albert Lenoir (*Architecture monastique*. Part. II et III, p. 5 et 6, 13 et suiv.).

p. 35 à 44..................... Voir, au sujet de Saint-Pierre de Civate, la note additionnelle et rectificative B.

p. 35, lignes 7 et suiv... .... Le plan de la chapelle de Saint-Benoît est donné à la page 405.

p. 49, lignes 28 et suiv.......... J'ai modifié, par la note rectificative C, le paragraphe intitulé « Caractère de l'architecture », relatif à la Rotonde de Brescia.

p. 53, ligne 1. — p. 54, lignes 19 et 22. — p. 56, ligne 9....... Au lieu de « pl. XXV », lisez « pl. 24 ».

p. 60, lignes 18 et suiv.......... Les voûtes en berceau de la Madonna del Castello sont probablement modernes.

p. 64, ligne 3 .... Au lieu de « ne permet pas », lisez « ne permet guère ».

p. 64, ligne 14 .... Supprimez « comme le donne à penser son architecture ».

p. 64, en note.................. Je n'ai pas tenu la promesse, faite ici, de donner la description et les dessins de l'église de Saint-Georges. Les dessins sont publiés dans l'ouvrage d'Osten.

p. 66, ligne 20 .... Au lieu de « septième siècle », lisez « huitième siècle ».

p. 70, ligne 23................ Au lieu de « en vermeil », lisez « en or ».

p. 74, ligne 22 .... Au lieu de « les arceaux des pendentifs », lisez « les trompes angulaires ».

p. 94, lignes 14 à 16..... ...... Je me suis trop avancé en disant que « le style byzantin continua, jusqu'au treizième siècle, de régir le mode de décoration superficielle de l'intérieur des églises lombardes ».

p. 112, ligne 8................ L'ouverture du sarcophage en porphyre, faite le 11 août 1871, a prouvé que les reliques de saint Ambroise et des saints Gervais et Protais se trouvaient effectivement réunies dans ce tombeau.

p. 125, ligne 17................ Au lieu de « l'année 830 », lisez « l'année 825 ».

p. 126, note 1 .... La note 1 se rapporte à la fin de la phrase « beaucoup étaient des dalles funéraires » (lignes 10 et 11).

p. 126, note 2 .... C'est la note 2, et non la note 1, qui se rapporte à la fin de la phrase « ... sous les pieds de la foule » (ligne 19).

p. 127, ligne 27................ Au lieu de « forment le plafond », lisez « forment plafond ».

p. 134, note 3. — p. 152, note 1 . L'ouvrage de M. Choisy est intitulé : *L'Art de bâtir chez les Romains*, et non : *De la construction dans l'antiquité romaine*. Je l'ai cité avant qu'il fût publié et que son titre fût définitivement arrêté.

p. 141 à 144...... .... Relativement aux RESTAURATIONS FAITES AUX VOUTES de SAINT-AMBROISE et à l'ANCIENNETÉ DU SYSTÈME DES VOUTES, je combats, dans la note additionnelle F, l'opinion exprimée par M. von Eitelberger dans l'article « *Die Kirche des heiligen Ambrosius zu Mailand* », publié dans le vol. II de l'ouvrage intitulé : *Mittelalterliche Kunstdenkmale des Oesterreichischen Kaiserstaates*. Stuttgart, 1858-1860.

p. 141, ligne 16................ Au lieu de « à partir du milieu environ du onzième siècle », lisez « du douzième siècle ».

p. 155, lignes 30 et suiv. .... Le chapiteau cubique apparaît complètement institué dans l'église d'Aurona. (Voir p. 102 et 103 de la première partie). Ce type est plutôt lombard que byzantin.

p. 157, ligne 14........... ..... Au lieu de « (Voy. p. 60 de la première partie) », lisez « (Voy. p. 59 de la première partie) ».

p. 206, note 2, ligne 1..... . Au lieu de « Milano, 1842 », lisez « Milano, 1843 ».

p. 235, ligne 4........... ..... Retranchez « qui, sans doute, furent ajoutées après coup ». Voir, dans la troisième partie (p. 495), le paragraphe consacré aux majoliques.

p. 258, ligne 28 .... Supprimez « Saint-Pierre de Civate », qu'il n'y a point lieu de citer comme un édifice d'une haute ancienneté. (Voir, à ce sujet, la note B).

p. 281, ligne 12 .... Au lieu de « Sainte-Pétrone », lisez « Saint-Pétrone ».

p. 283, lignes 19 et 20...... . Au lieu de « et rien n'empêche d'y voir, soit l'idée première, soit peut-être une imitation du gracieux couronnement bâti sur la coupole de la Chartreuse de Pavie », lisez « et rien n'empêche d'y voir l'idée première du gracieux couronnement bâti, etc... » Le lanternon de la coupole de la Chartreuse de Pavie, œuvre de la Renaissance, est postérieur à celui de la coupole de Saint-Théodore.

p. 290, lignes 19 et 20... ...... La phrase finale « La consécration de 1236 se rattacherait alors au complet achèvement de l'église » est à supprimer, la façade et le campanile étant donnés comme postérieurs à cette date.

p. 317, ligne 29....... .. .. . On a omis de graver sur le plan (pl. 75) la lettre K, désignée dans le texte.

p. 318, dernière ligne .. .. Au dernier mot, lisez « le » au lieu de « is ».

p. 324, lignes 22 et suiv...... . En écrivant ici que « nulle part ailleurs, en Lombardie, le chapiteau cubique n'apparaît dans une église dont la construction ou la restauration puisse être sûrement reportée plus haut que le onzième siècle », j'ai fait erreur, car le chapiteau cubique existait déjà au huitième siècle dans l'église milanaise d'Aurona. Il serait donc originaire de la haute Italie (où d'ailleurs son rôle fut également considérable) plutôt que des bords du Rhin.

p. 325, note 1 . . . . La note 1 se rapporte au membre de phrase « dans l'église de Saint-Vincent près Gravedona » (ligne 22).

p. 328 à 336. . . . . Saint-Carpophore près Côme. — La note additionnelle et rectificative G décrit les dispositions primitives des piliers de la nef et des abords de la tribune, telles que des fouilles récentes ont permis de les rétablir.

p. 331, lignes 10 à 12. . . . . . . Il est juste de faire remarquer que, en restaurant Saint-Abondio, on a imité, pour l'arrangement des baies supérieures de la façade, la disposition qui existe à Saint-Carpophore.

p. 336, lignes 11 et 14. . . . . Au lieu de « la seconde moitié du douzième siècle », lisez « la fin du douzième siècle ».

p. 355, note 2, ligne 1. . . . . Au lieu de « un seul comparatif », lisez « un essai comparatif ». M. le chanoine Barelli a rendu compte de cet essai dans la *Rivista archeologica della provincia di Como* (Déc. 1881).

p. 399 et 400. . . . . Deux pages consécutives portent par erreur le numéro 399.

p. 420, ligne 5 . . . . Au lieu de « (voy. fig. IV) », lisez « (voy. fig. VI) ».

p. 431, note 1, ligne 1. . . . . Au lieu de « (voy. la façade, pl. 90) », lisez « (voy. la façade, pl. 98) ».

TROISIÈME PARTIE

p. 466, ligne 7 . . . . Au lieu de « Agliate », lisez « Arsago ».

II

NOTES ADDITIONNELLES ET RECTIFICATIVES

A

Note additionnelle relative à l'âge des basiliques lucquoises de Saint-Fridien et de Saint-Michel.

D'après les termes, d'ailleurs assez vagues, de deux diplômes de 685 et de 686, l'église lucquoise de Saint-Fridien aurait été reconstruite vers la fin du septième siècle par Faulon, majordome du roi Kunipert. Quant à l'église de Saint-Michel *in foro*, un document de 764 la donne pour récemment bâtie à cette époque par un personnage nommé Teutprand et par sa femme Gumpranda. Les dates précitées seraient, d'après Cordero di San Quintino[1], celles des monuments actuels, qui remonteraient ainsi l'un et l'autre à la période longobarde. Mais des observations plus récentes prouvent qu'on les a rebâtis au douzième siècle.

Saint-Fridien, a Lucques. — L'église de Saint-Fridien, grande basilique à trois nefs, avec onze colonnes dans chaque file, mesure environ 64 mètres en longueur, 22 mètres en largeur et autant en hauteur sous le plafond de la nef centrale. Elle est construite en pierres. Les colonnes, inégales en hauteur et en diamètre, proviennent de monuments plus anciens. On remarque dans le plan les deux particularités suivantes : en premier lieu, l'élargissement du vaisseau dans les quatre travées voisines de la façade, — l'église à cinq nefs dans ces quatre travées, — en second lieu, l'orientation anormale de la façade et du chevet, — la façade est tournée au levant et la tribune regarde le couchant.

Cette dérogation à l'usage s'explique par la disposition des abords de l'église, qui fait qu'on accède à celle-ci du côté de l'est. Mais cet état des lieux remonte seulement au douzième siècle; il provient de la construction d'une nouvelle enceinte, qui engloba dans son périmètre la basilique de Saint-Fridien, jusque-là située en dehors des murs. A raison de ces circonstances et du fait que l'abside est moins ancienne que le corps de l'église, San Quintino admit que la construction longobarde fut modifiée au douzième siècle par l'interversion de la façade et du chevet. Dès lors, l'élargissement du vaisseau,

[1] Cordero di San Quintino. — *Dell' italiana architettura durante la dominazione longobarda.* Brescia, 1829, p. 217 et suiv.

qui existe à présent du côté de la façade, se serait trouvé primitivement près de l'abside, et la forme première de la basilique eût été celle d'un T, forme adoptée pour les grandes basiliques romaines de Saint-Pierre et de Saint-Paul et qu'on retrouve aussi dans la cathédrale de Lucques [1].

Les fouilles pratiquées à partir de 1840, au lieu de confirmer ces présomptions, les ont réduites à néant. Les fondations d'une abside furent, il est vrai, découvertes près de la façade; mais cette abside, située en dehors de l'axe du monument, ne peut avoir appartenu qu'à une construction antérieure. On a constaté d'autre part que les deux dernières colonnes de chaque file, celles dont les fûts sont enterrés à leur pied dans le terre-plein de la tribune, reposent directement, sans interposition de base, sur la maçonnerie de fondation. Il suit de là qu'il n'y a point eu interversion de la façade et de l'abside dans l'édifice actuel, et que celui-ci, quoique remanié dans son chevet, a toujours été orienté comme il l'est aujourd'hui. S'il a sa façade tournée vers l'est, c'est apparemment parce qu'on l'a construit après l'agrandissement de l'enceinte. Loin de remonter à l'époque longobarde, ce serait un édifice du douzième siècle, bâti par le prieur Roton (1112), auquel une note manuscrite, conservée dans les archives de Saint-Fridien, attribue la reconstruction de l'église. Et l'on s'expliquerait ainsi que le pape Eugène III eût consacré celle-ci en 1147.

Telle est la conclusion présentée en 1853 par M. le professeur Michele Ridolfi [2]. Elle est acceptée maintenant, non sans avoir été vivement débattue. Cette grande basilique de Saint-Fridien, si simple et si sévère dans son aspect, conforme de tous points aux basiliques primitives, est donc un ouvrage de la première moitié du douzième siècle. Elle est par conséquent postérieure à Saint-Michel de Pavie. On peut juger par là de l'extrême inégalité avec laquelle se développa, dans des contrées même très voisines l'une de l'autre, l'architecture du haut moyen âge.

Saint-Michel in foro, a Lucques. — Les observations précédentes sont confirmées par l'examen de l'église de Saint-Michel *in foro*, basilique à trois nefs ayant un transsept bien développé et une seule abside. La façade, couverte d'arcatures et dépassant de beaucoup en hauteur le vaisseau principal, date du treizième siècle, ainsi que la partie exhaussée du mur collatéral de droite. Les voûtes, la plate-forme de la tribune, la décoration intérieure de l'abside et quelques autres ouvrages sont modernes. Il y a six colonnes dans chaque file, plus un pilier de forme cruciale, situé à la rencontre des nefs avec le transsept; cet appui supporte, par deux de ses pilastres, prolongés jusque près du comble, les arcs-doubleaux de la croisée.

L'exécution des maçonneries ne laisse rien à désirer. Les fûts des colonnes, taillés d'une pièce, sont contemporains de l'édifice. Il en est de même de la plupart des chapiteaux, dont les ornements sculptés, imités de l'antique, rappellent par leur style ceux de la cathédrale de Modène. Il y a là un indice de la reconstruction de l'église au douzième siècle. La décoration extérieure ne laisse aucun doute à ce sujet. Elle consiste, comme dans beaucoup d'églises pisanes et lucquoises du douzième siècle, en une suite continue d'arcatures appliquées, enveloppant l'enceinte à rez-de-chaussée. Pour reporter jusqu'au huitième siècle la date de l'édifice, il faudrait admettre, avec San Quintino, que ce revêtement d'arcades est une adjonction postérieure [3]; mais l'examen attentif de l'appareil détruit cette conjecture. On reconnaît, en effet, par la position des joints, que beaucoup d'assises du parement ne se continuent pas au

[1] Enrico Ridolfi. — *L'arte in Lucca studiata nella sua cattedrale*. Lucca, 1882. Cet ouvrage, plein d'intérêt, vient de paraître. Il donne à la page 22 le plan de la cathédrale.

[2] Cette conclusion fut présentée dans un mémoire, encore inédit, dont M. Ridolfi donna lecture à l'Académie de Lucques. Son fils, M. le professeur Enrico Ridolfi, a bien voulu me fournir à ce sujet toutes les explications nécessaires. Il me les a données sur place, telles que je viens de les rapporter brièvement. M. l'abbé Bini avait, après Cordero di San Quintino, soutenu la thèse de l'interversion de la façade et de l'abside. Son premier mémoire, daté de 1843, est inséré dans le tome XII des *Actes de l'Académie de Lucques*.

[3] Cordero di San Quintino. — *Dell' ital. architettura dur. la domin. longob.*, p. 271.

même niveau de part et d'autre des colonnes engagées. Les ressauts se produisent précisément au droit de ces colonnes, ce qui n'aurait pas lieu si l'on avait appliqué les arcades après coup.

Manifestement postérieure à Saint-Fridien, l'église de Saint-Michel date, en définitive, soit du milieu, soit de la seconde moitié du douzième siècle.

B

Note additionnelle et rectificative touchant Saint-Pierre de Civate.

Les travaux de restauration accomplis à Saint-Pierre de Civate sous l'habile et vigilante direction de M. le chanoine Barelli, Inspecteur des fouilles et des monuments de la province de Côme, ont amené d'importantes découvertes, qui m'obligent à modifier et à compléter la notice, publiée en 1865, que j'ai consacrée à cette église (voy. p. 33 à 44 de la deuxième partie et pl. 19 et 20). En rendant compte des fouilles, M. Barelli a refait, d'une manière définitive, l'histoire du monument. Je me contenterai de donner ici le résumé de l'article qu'il a fait paraître dans la Revue archéologique de la province de Côme[1], et d'y joindre le plan restitué de l'église, en avertissant le lecteur que ce dernier plan, dressé d'après celui de M. Barelli, doit être désormais substitué au « plan restitué » de la planche 19.

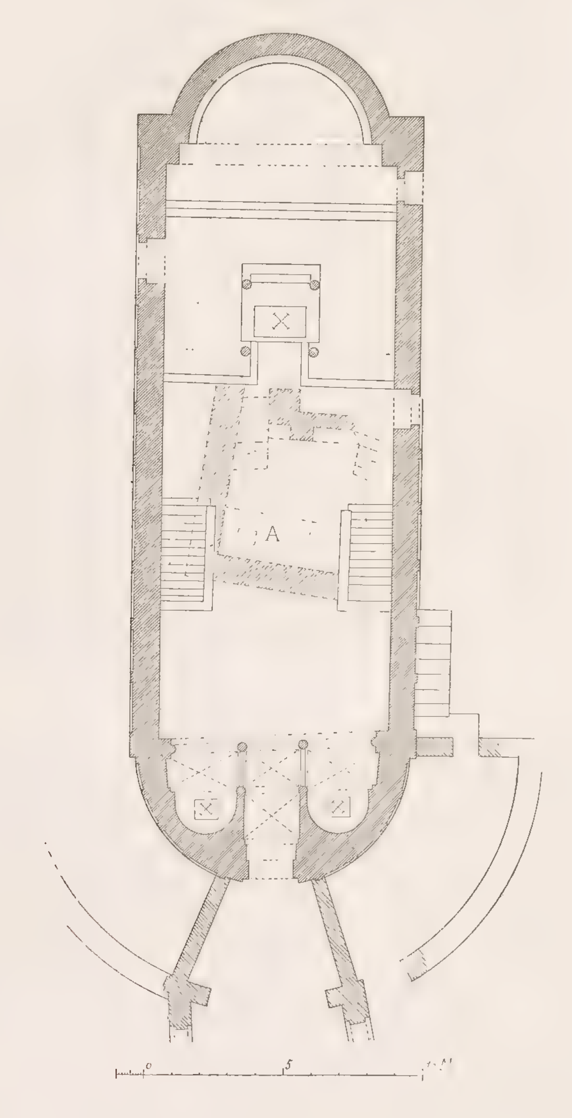
Les derniers travaux, commencés à la fin de mai 1881, ont fait retrouver entre l'autel et la crypte les restes d'une ancienne confession, pourvue de deux escaliers, plus petite que la crypte actuelle et disposée obliquement par rapport à celle-ci. Les murs, rasés au moins à $1^{m},50$ de hauteur, sont teintés en traits interrompus sur le plan ci-dessous. La base d'un petit autel existait encore en A. Cette construction enfouie est évidemment le reste d'une église primitive, antérieure au monument actuel, église dont les fouilles de 1879 avaient déjà permis de pressentir l'existence.

Ces dernières fouilles avaient montré que l'église actuelle avec ses deux absides, l'une orientale, l'autre occidentale, fut bâtie tout d'une pièce, que l'autel et le ciborium ont gardé leurs emplacements primitifs, et que, au lieu d'une seule plate-forme de cinq marches d'élévation, établie depuis l'autel jusqu'au fond de l'abside occidentale (voy. le « plan actuel » sur la planche 19), il y en avait deux se faisant suite, l'une, autour de l'autel, exhaussée de deux marches, et l'autre, au fond de l'église, relevée de trois marches au-dessus de la première. Le pavé suivait ainsi la pente naturelle du sol. On descendait à la crypte par deux escaliers symétriques. Les portes latérales étaient au nombre de trois, ouvertes dans la moitié postérieure de l'édifice, de plain pied avec le sol extérieur; chacune d'elles correspondait à l'un des trois niveaux différents du pavé intérieur. La quatrième porte, percée au milieu de l'abside orientale, est contemporaine de cette abside; l'examen de la construction ne laisse aucun doute sur ce sujet. Peut-être la porte en question n'a-t-elle point servi dès le principe. Cela paraît résulter de ce que les bâtiments extérieurs sont moins anciens que l'église, et aussi du fait que, ayant construit une fenêtre dans l'axe de la crypte, on vint plus tard, quand fut établi l'escalier de la porte orientale, murer cette fenêtre et la recouvrir d'ornements en stuc.

A raison des informations données par les récents travaux, nous admettrons avec M. Barelli : que les restes

[1] Barelli. — *San Pietro ai monti di Civate*, publié dans la *Rivista archeologica della provincia di Como*, fasc. 20, dec. 1881.

de la crypte enterrée proviennent de l'église primitive, peut-être bâtie, peut-être seulement restaurée par le roi Didier; — que l'église actuelle, probablement contemporaine de Saint-Abondio, ne paraît pas



remonter plus haut que le onzième siècle; — que l'existence de l'abside orientale est motivée par celle de la crypte, nécessairement placée au plus bas du terrain en pente occupé par l'édifice, tandis que l'abside

occidentale tire sa raison d'être de la convenance d'ouvrir à l'est la porte principale ; — enfin, que les bâtiments du monastère et la décoration en stuc de l'église datent apparemment du douzième siècle.

C

Note rectificative touchant la Rotonde de Brescia.

Le paragraphe intitulé CARACTÈRE DE L'ARCHITECTURE (p. 49 et 50 de la deuxième partie) devrait être, à ce qu'il me semble aujourd'hui, rédigé dans les termes suivants :

CARACTÈRE DE L'ARCHITECTURE. — La forme circulaire de l'enceinte, son épaisse muraille sans contreforts, la disposition très simple des piliers, l'agencement de la voûte centrale, la structure des voûtes d'arête, non surhaussées au sommet, rattachent de près la Rotonde à l'architecture romaine. L'influence byzantine se manifeste dans la décoration, dont plusieurs éléments, tels que les bandes murales réunies par des corniches à petites arcatures, les archivoltes multiples, les briques disposées en dents de scie, apparaissent dans les monuments ravennais du cinquième et du sixième siècle.

Nous avons vu que la Rotonde fut fondée, sous le règne de Charlemagne, par l'un des comtes qui gouvernèrent Brescia pour ce prince. Il est probable que l'exemple de la Chapelle d'Aix n'a pas été étranger à la disposition de son plan; mais, tandis que la rotonde franque se rattache à l'art byzantin par les formes d'ensemble et à l'art romain par le style des ornements, c'est l'inverse qui a lieu dans la rotonde de Brescia. Le caractère byzantin de sa décoration montre que l'influence orientale avait modifié profondément le goût artistique des populations de l'Italie septentrionale; car si, dans les premiers siècles du haut moyen âge, l'on pouvait, à la rigueur, copier la disposition d'un édifice, il était impossible, à moins d'un long apprentissage, de mettre en œuvre un nouveau système décoratif. Cet apprentissage se trouvant fait, en Italie, à la fin du huitième siècle, au témoignage tant de la rotonde de Brescia que de l'église d'Aurona, le style romano-byzantin pouvait se former désormais en ce pays. C'est ce qui eut lieu pendant le cours du neuvième siècle, comme nous le verrons par l'exemple de Saint-Ambroise de Milan.

D

Note additionnelle touchant Saint-Laurent de Milan.

En présentant Saint-Laurent de Milan comme un édifice de la même famille et du même âge que Saint-Vital de Ravenne (voy. p. 1 à 9 de la deuxième partie), je me suis rangé à l'opinion très pertinemment exprimée, en 1862, par M. Clericetti [1]. Je n'avais pas connaissance alors du bel ouvrage de H. Hübsch sur les *Monuments de l'architecture chrétienne depuis Constantin jusqu'à Charlemagne*, ouvrage dont la traduction française n'a paru qu'après la publication, en 1865, des premières livraisons de mon étude. Le savant et consciencieux architecte fait un examen approfondi de l'église laurentienne, qu'il tient, à juste titre, et pour un édifice chrétien, et pour un monument de la plus haute importance. Il lui consacre deux planches et demie (XIII à XV) et plusieurs pages de texte (19 à 26). « Une vaste « coupole, dit-il, d'un diamètre de 24 mètres, s'élève dans les airs. Elle n'est pas appuyée, comme le « Panthéon de Rome, sur la large base d'un mur fort épais; elle est portée sur huit piliers parfaite- « ment isolés, qui n'ont que 1^m,36 d'épaisseur. C'est d'une hardiesse sans exemple! Les piliers montent « à une hauteur de 25 mètres, et prêtent à l'édifice, de concert avec les appuis intermédiaires, un « caractère de légèreté et de transparence qui ne fut dépassé dans aucune construction du moyen « âge. » Il serait difficile de mieux dire, et l'éloge n'a rien d'excessif.

Quant à la date de l'édifice, Hübsch la fixe au quatrième siècle; il s'exprime à ce sujet dans les termes suivants : « La construction doit remonter à la seconde moitié du quatrième siècle, à l'époque « où les empereurs Constance, Gratien et autres, faisaient leur séjour à Milan, qui était proprement la « capitale de l'empire. Depuis, et surtout à la suite de l'invasion des Huns sous Attila (442), de la « conquête de Théodoric en 490 et de celle des Lombards sous Alboin en 569, il eût été difficile de « bâtir une église aussi étendue, et, selon les anciens historiens, aussi splendidement décorée que le « fut Saint-Laurent. »

Je ne saurais accepter cette opinion, étant admis, bien entendu, ce qui ne paraît guère douteux, que les dispositions actuelles reproduisent à peu de chose près celles du monument primitif. Car si l'édifice, dont la planche 4 montre le plan, datait du quatrième siècle, on ne s'expliquerait pas l'effet extraordinaire produit au sixième siècle par la construction de Sainte-Sophie, et l'on devrait tenir l'architecture byzantine pour une simple dérivation de celle qu'on aurait, avec une avance de plus d'un siècle, cultivée dans la plaine du Pô. Il faudrait au moins, pour justifier une pareille théorie, produire le témoignage irrécusable d'un édifice sûrement daté, témoignage que l'église laurentienne est impuissante à fournir, et que la rotonde de Minerva medica ne donne pas non plus, quoi que l'on ait pu alléguer à ce sujet. La construction au sixième siècle de Saint-Vital de Ravenne prouve d'ailleurs que, malgré les invasions des Huns et des Ostrogoths, l'on fut en mesure d'élever au nord de l'Italie, jusqu'à la conquête longobarde, de grands édifices luxueusement décorés.

Entre la date admise par Hübsch et celle proposée par M. Clericetti, M. de Geymüller ne se prononce pas, cette question d'origine restant étrangère à l'objet de son beau travail sur Saint-Pierre de

[1] Clericetti. — *Ricerche sull' architettura religiosa in Lombardia dal secolo V all' XI.* Milano, 1862.

Rome[1]; mais il signale la part considérable d'influence exercée par l'architecture de Saint-Laurent sur celle des églises à dômes de la Renaissance. Cette influence est évidente dans la disposition de la coupole et des croisillons de la cathédrale de Pavie, commencée dans les dernières années du quinzième siècle, et dans les parties basses de laquelle on reconnaît la main de Bramante[2]. Elle apparaît aussi dans les projets de Bramante pour le monument capital de la Renaissance italienne, pour Saint-Pierre de Rome, l'examen de ces projets ayant montré à M. de Geymüller « que l'inspiration pour la configuration « générale de l'église de Saint-Pierre a surgi de la vive impression produite sur Bramante, au début, « pour ainsi dire, de sa carrière, par San Lorenzo, à Milan, avec sa coupole reposant sur quatre « absides accompagnées de pourtours et galeries, flanquées de tours aux quatre angles[3]. »

Grâce aux travaux de Hübsch, de M. Clericetti, de quelques autres personnes et enfin de M. de Geymüller, justice est rendue désormais à l'église laurentienne. Nous savons aujourd'hui que, sans le désastre de 1575, qui obligea de la reconstruire, sa réputation serait plus grande que celle même de Saint-Vital. Ne nous plaignons pas cependant de cette reconstruction. Encore a-t-elle eu, pour son époque, un rare mérite, puisqu'elle respecta la disposition primitive, et que, sous des dehors modernes, elle laisse voir les anciennes formes.

Je ne veux pas quitter ce sujet sans combattre en quelques mots la théorie de Hübsch sur l'art chrétien primordial, théorie que son auteur résume ainsi : « On n'est donc pas autorisé à admettre l'existence « de deux styles, celui des basiliques et celui appelé byzantin primordial. Toutes les églises, malgré « la variété de leurs plans, offrent jusque dans leurs détails des éléments architectoniques et une déco- « ration semblables, la forme et la disposition des toitures exceptées. Colonnes, arcades, baies de « fenêtres, corniches, ornements plastiques et mosaïques, sortent d'une même souche, et un examen « quelque peu consciencieux en convaincra le lecteur[4]. »

On voit que pour réunir dans un même style — dit style chrétien primordial — tous les monuments religieux bâtis depuis Constantin jusqu'à Charlemagne, l'architecte allemand a dû ne tenir compte ni de la variété des plans, ni de la diversité des toitures. Mais la toiture, c'est-à-dire la construction en surplomb qui abrite l'édifice, n'est rien autre que l'élément principal et directeur de l'organisme. Suivant qu'elle consiste en ouvrages de charpente ou en voûtes de diverses natures, berceaux, voûtes d'arête, voûtes sphériques, la forme et la distribution des appuis sont variables, le système de construction, d'où l'édifice tire ses caractères essentiels, éprouve des transformations radicales; enfin le plan lui-même subit des changements considérables, soit dans le détail des formes, soit même dans la disposition d'ensemble. L'influence de la toiture est donc, par rapport au style, bien autrement importante que celle des membres secondaires ou des ornements. Si, de plus, on admet que le style de chaque pays et de chaque époque s'exprime dans les monuments particuliers à ce pays et à cette époque, c'est-à-dire dans les œuvres originales, et non dans les reproductions de types antérieurs, on conviendra que reconnaître l'unité de l'art chrétien primordial, c'est non seulement rompre avec les idées et le langage reçus, mais encore substituer, pour le classement des édifices, un procédé sentimental et empirique à une méthode rationnelle. Rendons hommage néanmoins à M. Hübsch. Son travail a largement profité à l'histoire de l'art, quand ce ne serait qu'à raison de la masse énorme de matériaux, laborieusement réunis et consciencieusement présentés, qu'il a mis à la portée du public.

[1] Geymüller (baron Henri de). — *Les projets primitifs pour la basilique de Saint-Pierre de Rome*. Paris, 1875, p. 3, note 1.

[2] Id., op. cit., p. 35 et suiv.

[3] Id., op. cit., p. 14, fig. 1 des planches 15 et 17.

[4] Hubsch, op. cit., p. XXIX.

E

Note rectificative touchant quelques fragments anciens, conservés dans l'église des saints Pierre et Paul à Saint-Étienne de Bologne.

La date gravée sur la face antérieure de l'autel de Saint-Vital (voy. pl. 6) est postérieure au reste de l'inscription, suivant la remarque faite par M. le comte Gozzadini dans les termes suivants : « Quelque « ignorant ajouta la date 383 en chiffres teutoniques, date qui n'est ni celle du martyre, survenu aux « environs de l'année 305, ni celle de l'invention du corps de saint Vital, survenue en 395[1]. »

L'inscription gravée au bas de la face antérieure de l'autel de Saint-Agricola est moderne. L'ancienne inscription

BEATISSIM (O) MARTIR (I) AGRICOLE

écrite en beaux caractères romains, se lit derrière l'autel.

L'église des saints Pierre et Paul, qui renferme les autels de Saint-Vital et de Saint-Agricola, remonte, par sa construction primitive, jusqu'au quatrième siècle, et servit longtemps de cathédrale[2]. Elle prit le nom de Saint-Vital-et-Saint-Agricola après qu'on y eut déposé les corps de ces deux martyrs, retrouvés par saint Ambroise. Les Hongrois l'ayant saccagée et brûlée en 902, elle perdit le titre de cathédrale et ne fut relevée de ses ruines qu'au commencement du onzième siècle. Elle éprouva au quinzième siècle de nouvelles et singulières vicissitudes. On y découvrit alors une caisse de plomb portant gravée sur les quatre faces le nom de *Symon* et renfermant des ossements. Là-dessus le peuple de s'imaginer qu'il s'agissait des reliques du prince des Apôtres, que saint Pétrone aurait transportées de Rome à Bologne. Les pèlerins affluaient. Pour couper court à cette superstition, le pape Eugène IV fit jeter bas les voûtes de l'église, remplir les nefs de terre et solidement murer les portes. L'église resta soixante ans dans cet état, jusqu'à ce que, dans les dernières années du quinzième siècle, l'évêque Julien de la Rovère, abbé commendataire de Saint-Étienne, eut obtenu la permission de la restaurer et de la rendre au culte, non sans menace d'excommunication contre quiconque prétendrait qu'elle renfermait le corps de saint Pierre.

De cette dernière époque datent les voûtes actuelles et les œils-de-bœuf qui éclairent directement la grande nef au-dessus des bas côtés. La trace de l'ancien arc formeret, conservée sur le mur de façade, montre que les voûtes détruites par Eugène IV montaient plus haut que celles d'aujourd'hui. L'église est de forme basilicale, et les supports isolés sont semblables à ceux de la cathédrale de Modène, c'est-à-dire qu'ils se composent alternativement de grosses colonnes et de piliers à quatre demi-colonnes saillantes. Comme à Modène, ces dernières portent des chapiteaux cubiques. Les chapiteaux des colonnes isolées proviennent de monuments plus anciens. L'un, d'ordre ionique, est antique. Les trois autres sont du moyen âge. L'un de ces derniers est représenté sur la planche 6.

[1] Gozzadini (conte senatore). — *Del ristauro di due chiese monumentali nella basilica stephaniana di Bologna.* Modena, 1878, p. 19.

[2] Les renseignements qui suivent sont empruntés à l'excellente notice précitée (p. 9 et suiv.) de M. le comte Gozzadini.

F

Note additionnelle sur quelques écrits relatifs à Saint-Ambroise de Milan et sur l'âge attribué à cette église.

J'ai déjà cité l'opinion de MM. H. et E. Ritter von Förster sur la forme première de Saint-Ambroise [1]. Ces auteurs admettent que l'église, primitivement couverte en charpente, avait des piliers inégaux à parois lisses, piliers que, plus tard, pour asseoir les voûtes, on renforça par des nervures. Cette opinion provient, comme l'a fait observer M. Clericetti, de ce que MM. Ritter von Förster, ayant vu l'église de Saint-Ambroise avant sa restauration, n'ont pas distingué les anciennes nervures des adjonctions modernes. Plusieurs années auparavant, M. Hübsch avait fait une supposition analogue [2]. La restauration de l'édifice a renversé ces conjectures; elle a montré aussi que celles de M. von Eitelberger [3] n'étaient pas mieux fondées.

J'ai omis, en parlant de Saint-Ambroise, de mentionner la sérieuse étude publiée dès 1860 par ce dernier auteur. L'histoire et la description de l'édifice y sont données complètement, avec quatre planches gravées et de nombreux dessins dans le texte. Tout en déclarant que l'architecture de la basilique ambroisienne est « archaïque », qu'elle rompt franchement avec les traditions du style basilical primitif, que plusieurs sculptures du cloître ont un caractère carlovingien bien prononcé, et que Saint-Ambroise a exercé sur les églises romanes de la Lombardie une influence analogue à celles de Saint-Zénon et de Saint-Miniat sur les églises du Véronais et de la Toscane, tout en admettant ces témoignages d'ancienneté, M. von Eitelberger fixe en définitive au douzième siècle et au commencement du treizième la date du monument actuel.

Sans m'arrêter à faire ressortir la contradiction qui existe entre cette date et les marques d'ancienneté constatées dans l'édifice, j'opposerai à M. von Eitelberger des preuves tirées de la structure même de l'œuvre. L'architecte allemand ne pouvait pas les connaître, puisque la restauration qui les a mises au jour est postérieure à son écrit. L'opinion qu'il exprime est motivée par l'accident survenu dans les voûtes à la fin du douzième siècle et par les travaux de réparation qui en furent la conséquence, accident et travaux attestés par les déclarations des témoins dans le procès débattu au commencement du treizième siècle. « Il ressort de ces dépositions, ainsi parle M. von Eitelberger, que l'église était « alors en très mauvais état. La reconstruction paraît ne s'être pas bornée au chœur et à la coupole, « mais s'être étendue à tout l'intérieur de l'église et avoir duré longtemps. Aussi la supposition des « auteurs qui attribuent à cette époque une grande partie du vaisseau paraît-elle bien fondée. Le dou- « zième et le treizième siècles, pendant lesquels moines et chanoines vécurent en meilleure intelligence, « ont vu donner à l'édifice sa forme actuelle. »

On voit que l'appréciation personnelle de l'auteur est pour beaucoup dans le jugement final. De fait,

[1] Voy. la note 2 à la p. 142 de la deuxième partie du texte.

[2] Hübsch. — *Monuments de l'arch. chrét. primit.*, p. 86 et 87, pl. 38, fig. 1 à 9.

[3] R. von Eitelberger. — *Die Kirche des heiligen Ambrosius zu Mailand*, étude parue dans le second volume de l'ouvrage publié par MM. G. Heider et R. von Eitelberger, sous le titre : *Mittelalterliche Kunstdenkmale des œsterreichischen Kaiserstaates*. Stuttgart, 1860.

les déclarations des témoins du procès se bornent à mentionner : en premier lieu, le déplacement des stalles du chœur et celui des débris de la chaire, déplacements nécessités par la ruine d'une portion de l'église; en second lieu, la construction de la coupole. Le chœur s'étendait dans la grande nef en avant de l'autel. C'est donc aux dernières travées de cette nef et particulièrement aux deux dernières, celle de la coupole et celle de la chaire, que se rapportent les seuls travaux auxquels il soit fait positivement allusion. Les documents écrits n'indiquent pas qu'on ait rien fait de plus; et l'édifice lui-même, attentivement examiné et complètement exploré lors de sa restauration, a montré que les réfections de voûtes exécutées vers l'année 1200 se limitent aux deux travées en question. Les remaniements y étaient bien visibles (voy. p. 141 et suiv. et p. 160 et suiv.); et ils n'apparaissaient que là. Partout ailleurs, voûtes, nervures, murs et piliers étaint solidaires les uns des autres et faisaient corps ensemble.

De ce qu'on s'est borné, vers l'année 1200, à construire la coupole et à restaurer la couverture voûtée dans la travée de la chaire, il résulte que le monument existait alors, sauf la coupole, dans sa forme actuelle. On pourrait même inférer de la nécessité d'une restauration partielle que l'édifice était déjà vieux à la fin du douzième siècle, d'autant plus que sa coupole primitive n'était pas, comme celles des autres églises lombardes, close par une voûte; mais il n'y a point à revenir ici sur la question de date, longuement traitée ailleurs (p. 178 et suiv.). Il suffit d'avoir montré que les suppositions de MM. Hübsch et Ritter von Förster, d'une part, et d'autre part, celle de M. von Eitelberger sont démenties par la structure de l'édifice et par conséquent inacceptables.

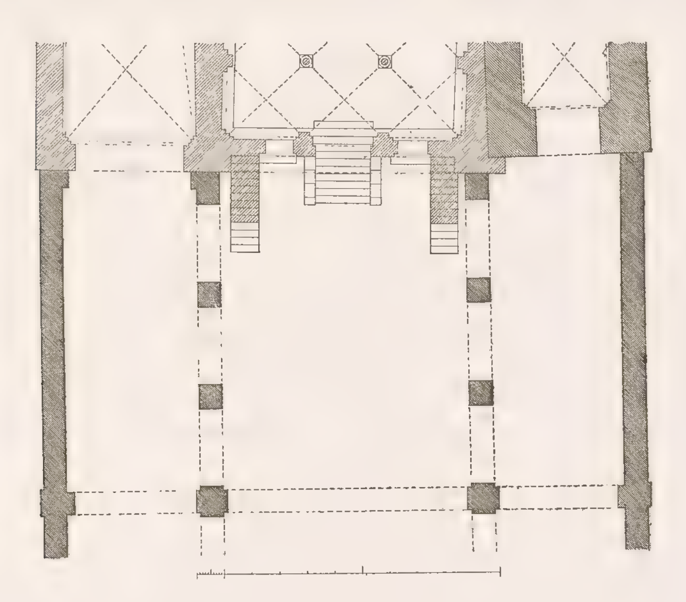
G

Note additionnelle et rectificative touchant SaintCarpophore près Côme.

Les travaux de restauration exécutés dans l'église de Saint-Carpophore, pour rendre autant que possible à cet édifice sa forme première, ont fait découvrir en 1879 deux particularités intéressantes de l'ancienne disposition[1]. L'une d'elles se rapporte aux arcades de la nef situées entre le transsept et la tribune. Il y avait autrefois, dans cet intervalle, trois arcades de chaque côté, au lieu des deux arcades représentées sur le demi-plan MN et sur la coupe longitudinale de la pl. 81 (on a retrouvé au-dessus des piliers modernes les restes des arcades médianes primitives). Dans l'état ancien, les arcades correspondaient aux fenêtres hautes marquées sur la coupe longitudinale et sur le demi-plan MP; et les écartements des piliers étaient pareils en avant et en arrière de la nef transversale. On ne s'explique pas dans quel but le nombre des piliers fut, dans la partie haute du vaisseau, réduit de trois à deux, au prix d'un travail en sous-œuvre difficile et dangereux. La portion de plan donnée ci-dessous représente l'état restitué de cette partie du monument.

[1] M. le chanoine Barelli a bien voulu m'envoyer de suite, avec toutes les explications nécessaires, des dessins représentant ces particularités de l'ancienne disposition. Les mêmes renseignements ont paru dans un article intitulé : *Del recente ristauro della basilica di San Carpoforo presso Como*, publié par la Direction de la *Rivista archeologica della provincia di Como*, dans le fasc. 17 (juin 1880)

La même figure reproduit la seconde des particularités de l'ancienne disposition retrouvées en 1879. Il s'agit des escaliers d'accès de la tribune et de la crypte et des ouvertures pratiquées dans les intervalles de ces escaliers sur le front de la crypte. On voit, par le rapprochement de la figure en question avec le plan de l'église gravé sur la pl. 81, que la transformation moderne avait consisté simplement à élargir les deux escaliers montant à la tribune, ce qui amena l'obturation des fenêtres frontales de la



crypte. Ce changement n'était pas encore fait en 1592, au témoignage d'un acte de visite de l'évêque Ninguarda. Toutefois, l'on avait, à cette époque, condamné l'escalier central descendant à la confession et construit un nouvel escalier dans l'ouverture de droite, abaissée et convertie en porte. Sans doute la descente centrale, très raide, était devenue impraticable par l'usure des gradins; et l'on aura préféré construire un nouvel escalier pour n'avoir point à interrompre temporairement la communication de l'église avec l'oratoire souterrain.

FIN DE L'APPENDICE

TABLES

TABLE DES MONUMENTS

ÉTUDIÉS OU CITÉS

AVEC RENVOIS AUX PAGES CONTENANT LES CITATIONS ET AUX PLANCHES DE L'ATLAS

NOTA. — *On a suivi dans cette table l'ordre alphabétique des noms de lieux, et, pour chaque lieu, l'ordre alphabétique des noms de monuments. — Les désignations abrégées* Introd., I, II, III, App. *indiquent que les citations se rapportent à l'Introduction, à la première partie (paginée séparément), à la deuxième partie, à la troisième partie, à l'Appendice. — La désignation « descript. » signale les pages consacrées à la description et à l'étude d'un monument.*

A

B

C

D

E

F

G

I

J

K

L

N

O

P

Q

R

S

W

TABLE DES AUTEURS ET DES OUVRAGES CITÉS

AVEC RENVOIS AUX PAGES CONTENANT LES CITATIONS

Nota. — *On a suivi, dans cette table, l'ordre alphabétique des noms d'auteur. — Les désignations abrégées* — Introd. — I — II — III — App. — *indiquent que les citations se rapportent respectivement à l'Introduction, à la première partie, à la deuxième partie, à la troisième partie, à l'appendice. — La première partie est paginée à part. Une nouvelle pagination commence à la deuxième partie et continue jusqu'à la fin du livre.*

A

B

Balestra. . . . . **Lapidi antiche scoperte nella basilica di S. Carpoforo et nei dintorni. — Rivista archeologica della provincia di Como.** Déc. 1873. — II. 328, 329.

Barelli. . . . . **Notizie storiche su le chiese di Como.** Como, 1858. — 329, 331, 346.
Il San Carpoforo. — Rivista archeologica della provincia di Como. Août 1872. — II. 329, 331.
Santa Maria del Tiglio in Gravedona. — Riv. archeolog. di Como. Juin 1873. — II. 366, 368, 374.
Altre chiese nelle tre pievi. — Riv. archeolog. di Como. Juin 1874. — II. 325, 364, 366.
Ristauri alla prepositurale di San Fedele in Como. — Riv. archeolog. di Como. Déc. 1874. — II. 352.
Notizie archeologiche riferibili a Como ed alla sua provincia. — Riv. archeolog. di Como. Déc. 1875 et Juillet 1876. — II. 331, 337, 364, 399, 408.
Il battistero e la cripta della chiesa arcipretale di Santo Stephano in Lenno. — Riv. archeolog. di Como. Déc. 1876. — II. 399.
Ristauri al coro del S. Fedele in Como. — Riv. archeolog. di Como. Déc. 1881. — App. 512.
San Pietro ai monte di Civate. — Riv. archeolog. di Como. Déc. 1881. — App. 515.

Bassi (Martino). . . . . **Pareri e dispareri in materia d'architettura e prospettiva, di Martino Bassi, coll' aggiunta degli scritti del medesimo intorno al tempio di San Lorenzo, dati da Francesco Ferrari.** Milano, 1771. — II. 3, 5.

Belgiojoso (Conte Carlo). . . . . . . **La basilica milanese di San Vincenzo in prato,** notice insérée dans les Comptes rendus de l'Institut lombard (année 1868). — I. 97.

Biraghi. . . . . **Memorie sui corpi dei SS. Vittore e Satiro e sulla basilica di Fausta.** Milano, 1861. — II. 90, 127.
I tre sepolcri sant' ambrosiani scoperti nel gennajo 1864. Milano, 1864. — II. 108, 109, 110, 111, 112, 121.

Blavignac. . . . . **Histoire de l'architecture sacrée du quatrième au dixième siècle dans les anciens évêchés de Genève, Lausanne et Sion.** Lausanne, 1853. — I. 88 — II. 326.

Boisserée. . . . . **Monuments d'architecture du Rhin inférieur.** Munich et Stuttgard, 1842. — III. 476.

Boito (Camillo). . . . . **La Chiesa di Sant' Abondio e la basilica di sotto.** Milano, 1868. — II. 312, 313, 320, 325, 331. — Notice réimprimée dans : **Architettura del medio œvo in Italia.** Milano, 1880.
Il duomo (di Milano), inséré dans **Mediolanum.** Vol. I. Milano, 1881. — III 470, 500.

Borghi. . . . . **Il duomo ossia cenni storici e descrittivi della Cattedrale di Modena** Modena, 1845. — II. 428, 430, 431, 433, 435, 436.

CORIO . . . . **Historia di Milano.** Milano, 1503. — II. 74, 200.

COUCHAUD . . . . **Choix d'églises byzantines en Grèce.** Paris, 1842. — I. 41, 51 — II. 58

CROSNIER (l'abbé) . . . . **Iconographie chrétienne.** — II. 100.

D

DARCEL (Alfred) . . . . **Excursion en Italie.** Rouen, 1879. — II. 450.

DONDI DALL' OROLOGIO . . . . **Dissertazione quarta sopra l'istoria ecclesiastica di Padova** Padova, 1807. — II. 57, 58.

DOZIO (Giov.) . . . . **Memoria sul culto del martire Sant' Aquilino in Milano.** Milano, 1856. — II. 5.

DURAND (Julien) . . . . **Légende d'Alexandre le Grand. — Annales archéologiques.** Tome XXV. Paris, 1865. — II. 422.

F

FERRARIO . . . . **Monumenti di Sant' Ambrogio.** Milano, 1824. — II. 66, 69, 74, 77, 78, 81, 82, 99, 100, 106, 109, 114, 126, 142, 164, 166, 172, 177, 178.

FLANDIN et COSTE . . . . **Voyage en Perse.** Paris, 1851. — I. 23.

FONTANINI (Justi) . . . . **Discus argenteus votivus,** etc. Romæ, 1727. — II. 13.
De corpore S. Augustini Ticini reperto in confessione ædis S. Petri in cœlo aureo. Romæ, 1728. — II. 275.

FORNONI (Elia) . . . . **Appunti sulla vecchia basilica di Santa Maria maggiore di Bergamo.** Bergamo, 1880 — III. 474.

FUMAGALLI . . . . **Le antichità longobardico-milanesi.** Milano, 1792. — II. 66.
Codice diplomatico sant'Ambrosiano. Milano, 1805. — II. 164.

G

GAILHABAUD . . . . **Monuments anciens et modernes.** Paris, 1850. — I. 45, 100 — II. 342 — App. 510.
L'architecture du cinquième au dix-septième siècle. Paris, 1858. — I. 110, 115. — II. 311, 326.

GEYMULLER (baron de) . . . . **Les projets primitifs pour la basilique de Saint-Pierre de Rome.** Paris, 1875. — App. 519.

Leo et Botta. . . . . Histoire d'Italie, traduite par M. Dochez. Paris, 1856. — I. 66.

Longoni (Giacinto). . . . . Memorie storiche della chiesa ed abbazia di San Pietro al monte, etc. Milano, 1850. — II. 56, 44.

Lupo (Mario). . . . . Codex diplomaticus civitatis et ecclesiæ Bergomatis. Bergamo, 1784. — II. 63, 305, 387.

M

Mai. . . . . Scriptorum veterum nova collectio. Romæ, 1825-1838. — II. 18.

Malaspina (Marchese) e Sacchi (Defendente). Iscrizione lapidaria del secolo VIII. Milano, 1832. — I. 94.

Malaspina. . . . . Guida di Pavia. Pavia. 1819. — II. 249.

Marchi. . . . . Monumenti delle arti christiane primitive nella metropoli del christianesimo. Roma, 1844-1848. — II. 405.

Martigny (l'abbé). . . . . Dictionnaire des antiquités chrétiennes. Paris, 1865. — II. 83, 114, 115, 116.

Mella (conte Edoardo). . . . . Antica abbazia e chiesa di San Vincenzo in prato a Milano. — Ateneo religioso. Torino, 1872. — I. 97.

Battistero di Santa Maria del Tiglio in Gravedona. — Ateneo religioso. Torino, 1872. — II. 366, 374.

Battisteri di Agrate-Conturbia e di Albenga. — Atti della società d'archeologia e belle arti per la provincia di Torino. Vol. III. Torino, 1880. — II. 399, 401, 403.

Antico battistero della cattedrale di Biella. — Ateneo religioso. Torino, 1873. — II. 406, 408.

Chiesa di San Lorenzo a Montiglio di Casale Monferrato. — Ateneo religioso. Torino, 1873. — II. 406, 408.

Mérimée. . . . . Études sur les arts au moyen âge. Paris, 1875. — II. 207.

Messori-Roncaglia. . . . . La Cattedrale di Modena. Modena, 1878. — II. 428, 429, 430, 431.

Moller (Georg). . . . . Denkmæler der deutschen Baukunst. Leipzig und Darmstadt, 1815-1822. — I. 114.

Mongeri. . . . . L'arte in Milano. Milano, 1872. — II. 204, 207, 216.

Muratori. . . . . Rerum italicarum scriptores. Mediolano, 1723-1751. — I. 44, 45 — II. 2, 3, 89.

Annali d'Italia. 1744-1749. — II. 219.

RICCI (Marchese Amico). . . . . **Storia dell' Architettura in Italia.** Modena, 1857. — I. 10, 30 — II. 57, 436 — App. 508.

RICH (Antony). . . . . **Dictionnaire des antiquités romaines et grecques,** traduit de l'anglais par M. Chéruel. Paris, 1861. — I. 4.

RIDOLFI (Enrico) . . . . **L'arte in Lucca studiata nella sua cattedrale.** — Lucca, 1882. — App. 514.

RITTER von FŒRSTER. . . . . **Entwicklung der christlichen Architektur in Italien. — Allgemeine Bauzeitung.** 1867. — II. 142 — App. 521, 522.

ROBOLINI . . . . **Notizie appartenenti alla storia di Pavia.** Pavia, 1823-1832. — I. 98 — II. 218, 219, 220, 221, 222, 227, 239, 261, 264, 265, 268, 269, 270, 280, 285, 286, 291, 294, 383.

ROCHER (l'abbé). . . . . **Histoire de l'abbaye royale de Saint-Benoît sur Loire.** Orléans, 1865. — II. 326.

ROHAULT de FLEURY . . . . **La messe et ses monuments.** Paris (en cours de publication). — II. 429, 443 — III. 496.

S

SACCHI (Def. e Gius.). . . . . **Antichità romantiche d'Italia.** Milano, 1828. — I. 107 — II. 27, 35, 221, 239, 242, 264, 265, 294, 305, 388.

SALZENBERG. . . . . **Alt. christliche Baudenkmale von Constantinopel.** Berlin, 1854. — I. 12, 16, 34, 41, 42, 49, 51 — II. 58, 406.

SÉROUX d'AGINCOURT. . . . . **Histoire de l'art par les monuments.** Paris, 1823. — I. 9 — II. 220, 305, 387, 439.

SORMANI. . . . . **Allegata ad concordiam in causa preæminentiæ inter Præpositum Imperialis canonicas et ambrosianæ basilicas et Templi majoris Mediol. canonicos ordinarios.** Mediolani (sans date) — II. 66.

T

TARLAZZI. . . . . **Memorie sacre di Ravenna.** Ravenna, 1852. — I. 44.

TEXIER et PULLAN. . . . . **L'architecture byzantine.** Londres, 1864. — I. 8, 10, 39, 40, 43, 51, 53 — II. 6, 50, 406, 443.

TORRE. . . . . **Ritratto di Milano.** Milano, 1674. — II. 6, 66.

TROYA (Carlo). . . . . **Codice diplomatico longobardo. — Storia d'Italia** (vol. IV). Napoli, 1852-1855. — I. 30, 64, 65, 66, 75, 76, 85, 90 — II. 12, 14, 26, 27, 164.

V

W

Z

TABLE DES GRAVURES INSÉRÉES DANS LE TEXTE

NOTA. — *La première partie est paginée à part. Une nouvelle pagination commence avec la deuxième partie et continue jusqu'à la fin du volume.*

PREMIÈRE PARTIE

DEUXIÈME PARTIE

TROISIÈME PARTIE

APPENDICE

TABLE DES PLANCHES DE L'ATLAS

AVEC RENVOIS AUX PAGES DU TEXTE DONNANT LES DESCRIPTIONS DE CES PLANCHES

NOTA. *Le signe* (I) *renvoie à la première partie du texte, paginée à part.*

FRONTISPICE.

TABLE DES MATIÈRES

PREMIÈRE PARTIE

ÉTUDE HISTORIQUE SUR LA FORMATION DU STYLE ROMANO-BYZANTIN AU NORD DE L'ITALIE

Nota. — *La première partie est paginée à part.*

DEUXIÈME PARTIE

ÉTUDE DES MONUMENTS

Nota. — *Une nouvelle pagination commence avec la deuxième partie et se continue jusqu'à la fin du volume.*

TROISIÈME PARTIE

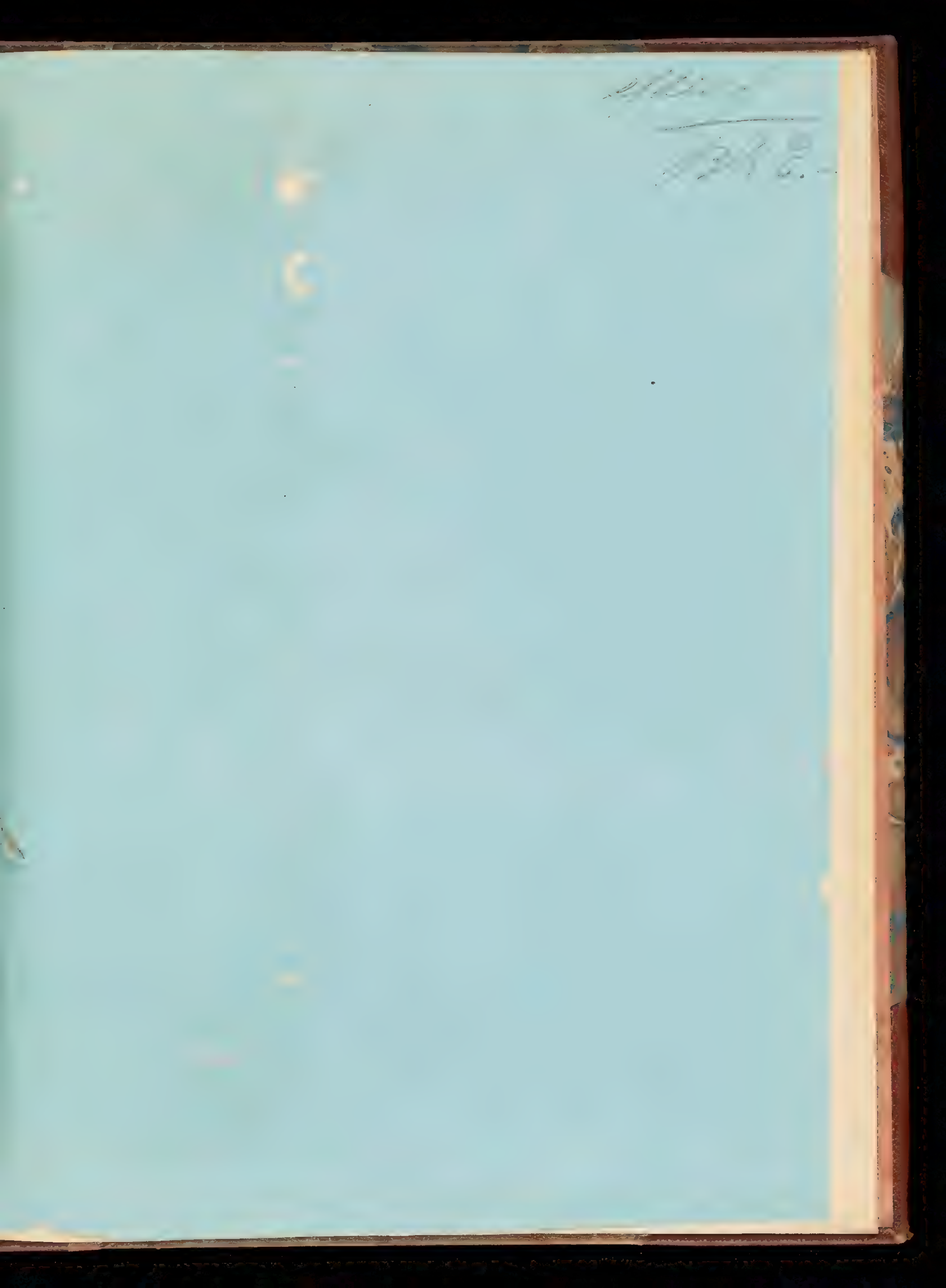
CARACTÈRES DU STYLE LOMBARD

APPENDICE

ERRATA — COMPLÉMENTS — NOTES ADDITIONNELLES ET RECTIFICATIVES

TABLES

3714. — Paris, Imprimerie A. Lahure, 9, rue de Fleurus.



3714. — Imprimerie A. Lahure, rue de Fleurus, 9, à Paris.



